الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 396 السنة الرابعة والثلاثون

نيسان 2004 صفر – 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

... موت اللغة في الفضائيات

د. وليد مشوِّح

التلفزيون يصادر وقتنا، يبعدنا عن الكتاب، يفرض علينا طعامنا، يؤدب أطفالنا، يدفعنا إلى الاستهلاك، يخلق توتراً في الأسرة، بين الزوج والزوجة، بين كل منهما والأولاد، فتتاول أدويتنا بناء على عروضه الدعائية، يقطع أواصر الأرحام، يحجبنا عن حضور الأمسيات الثقافية، والندوات الفكرية، يساهم في ترهلنا، وتوطن الأمراض في أجسادنا، يغسل أدمغتنا فنبتعد عن المحاكمة العقلية للحدث أو الواقعة.. إنه الآلة الجهنمية الوبال الذي منحتنا إياه الحضارة، وهذا لا يعني أن ثمة إيجابيات تدعّم الروح والعقل تصدر . عادة . عن هذه الآلة..

والأمر الذي نحن بصدده هنا، ليس فيما أسلفنا؛ بقدر ما يؤثر التلفاز على المنحى التربوي والتعليمي الذي أردناه ونريده للناشئة أولاً، ويلغي طموحنا في أن نجعل لغتنا العربية المجيدة والجميلة في خدمة التنمية، بل ويبدد إراداتنا وغيريَّتنا ودأبنا على تنمية هذه اللغة القدسية المقدسة.

ومما لا شك فيه أن تكاثر الفضائيات عبر التناسل والتناسخ وانتشارها جاء عن غاية، ولم يأت عن ضرورة. ولا عن نزاهة ونظافة، ولا عن غاية شريفة تستجيب لحق مواطننا في

الإعلام العارض، الموصل، المتقصي، لإثبات الحقيقة من أجل إخلاد الأعظمين: الروح والعقل للراحة في أفيائها.

إننا ـ وفي هذه الأطروحة المتعجلة ـ نريد عرض أخطر السلبيات التي طفت على سطح حياتنا اليومية في بيوتاتنا، إذ تحولنا ـ نحن الأدباء والأمهات ـ إلى مصححين ومدققين لغويين، فبتنا وعّاظ لغة على طريقة (قل ولا تقل) أو (في رحاب اللغة) أو (هذا خطأ، وذاك صواب).

وإذا أردنا الإمساك بطرف الخيط (كما يقال)؛ فإننا سنبدأ من اختيار المذيع المراسل، والمذيعة المُرسلة، حيث ينتقون بطريقة عشوائية عبر علائق وسيطة، أو علائق مباشرة، ولم نجد ضمن عشرات المراسلين والمراسلات (إلاّ اللهم تلك القلّة النادرة التي أبدعت في الإرسال والتلقي)، ولسنا بصدد تقييمها لأننا آلفناها كونها قوّمت معلوماتها وألسنتها في الوقت نفسه، بينما نعرض بل نعترض على هاتيك الكثرة من الذين واللواتي انتدبتهم، وانتدبتهن الفضائيات لمراسلتها من عواصم العالم عموماً، وعواصم الوطن العربي على وجه الخصوص.

فهم يساهمون في مجزرة أخرى، وهم ينقلون المجازر الذي يتعرض لها العربي والمسلم، بوساطة مجزرة (ناقلة)، هي مجزرة اللغة العربية التي يديرونها على هامش المجزرة المنقولة (إخبارياً ـ صوَريّاً).

فالمرفوع يجر، والمجرور ينصب، والمنصوب يجزم، ناهيك عن الأخطاء الأسلوبية، وإساءة استعمال الروابط؛ هذا بصرف النظر عن ذلك الجهل الفظيع بالتاريخ والجغرافيا والمسميات التي تغيّر ما قرأناه على الخرائط، أو حفظناه عن التاريخ.

وثمة أمر آخر يسيء إلى المعنى، وهو أن المتحدث أو الشاهد، أو المُستغني الذي يتكلم بلغة سليمة فصيحة سلسلة، يُقاطع من قبل المراسل في وسط الجملة، أو في بداية الاستدراك، فيتغيّر المعنى كلياً، ويُفهم كلامه على عكس ما أراد إثباته.

وقد شكى الكثير من الآباء السلبيات التي باتت تهدد القواعد الصحيحة للغة العربية التي أرادوا تمليكها لأبنائهم، وقد باتوا في حالة حَرَنٍ أمام تقويم الخطأ اللغوي، فكثيراً ما سمعوا من الطفل رفضاً (للصحيح)، والتمسك بـ /الخاطئ/، وعندما يُلْفت انتباه الفتى إلى خطأ قاعدي، يجيب ـ بصلف ـ: بل هو صحيح وقد سمعته من المذيع فلان أو من المذيعة فلانة، من المراسل فلان أو من المراسلة فلانة، وهل أنت أعرف منهم ـ متوجهاً إلى وليه ـ، فهو يتوجه

إلى ملايين المشاهدين، بينما تتوجه أنت إليَّ وحدي!!!...

وبعد: يأتي التساؤل (الشاكّ) على استحياء وحذر: هل هي (المجزرة الإعلامية التي تقع على اللغة العربية) صادرة عن أُميّةٍ وجهل بفنونها وقواعدها؟!؛ أم هي قادمة من تراخٍ عام تجاه ضياع اللغة؟! أم هي جزء من المؤامرة الدولية المتعقدة بتوجهها إلى إلغاء الهوية العروبية، وقتل الذات العقيدية، من خلال وأد اللغة العربية، كآخر رابط نتخندق في ملكوته المقدسة (عروبة وإسلاماً)، تحثنا معانيها، وصورها وموسيقاها إلى القيام من كبواتنا، ونبذ خوفنا، والتدرع بقيمنا ومبادئنا، بعقائدنا ومعتقداتنا، نتحصن بموروثنا من خلال بوابته العظمى (القرآن الكريم) ونتذكر أننا عربٌ مسلمون تقع على عواتقهم مسؤولية الحفاظ على الكنوز الكونية في العمق الإنساني، والإسهام في بناء الحضارة، ووضعها في خدمة الإنسان وسلامته وطمأنينته ورفاهه.

على ما يبدو أن المجزرة (اللغة العربية في الفضائيات) لم تصدر عن عفو خاطر في زلاّت متكررة؛ بقدر صدورها عن عمد، أراده داعمو تلك الفضائيات، ومن هم وراء ازدهارها وانتشارها، ولم نسمع عن محاولة واحدة تبحث عن مراسل أو مراسلة متخصص أو متخصصة باللغة العربية، وهم كُثر، لم نسمع أو نقرأ إعلاناً يشترط بالمراسل أن يكون (عليماً باللغة العربية، متملكاً لأسرارها، مستوعباً تاريخ وطنه، متمكناً عن إيمان بجغرافيته)، بصرف النظر عن الشروط السابقة المطلوبة من قبل: أن يكون المراسل ذا ارتباط ما (...) وتكون المراسلةُ ذات تكوين جسدي ما... حذار... حذار إنهم يقتلون اللغة العربية إعلامياً وإعلانياً.. وهو خطر آخر....

❑❑❑

بحوث ودراسات

❑❑

روافد
النقد الأدبي

يوسف سامي اليوسف - فلسطين

أولاً . مدخل:

ابتداءً، ما عاد في ميسور أية ثقافة على الأرض أن تتشكل أو تتجدد إلا عبر الحوار الأصيل مع الثقافة الأورو . أمريكية التي تقود جميع الثقافات الأُخرى منذ أكثر من مائة سنة، وإن يكن الصراع ضد تلك الثقافة حاجة تحتمها الخصوصية أو الهوية الصانعة للتفرد والامتياز. بيد أن الثقافة العربية، بل كل ثقافة عريقة أو أصيلة، لا تملك أن تطور نفسها دون أن تحاور تراثها القديم حواراً عميقاً يتمتع بموهبة الاشتقاق، والانتقاد، أو الانتقاء، في آن معاً، وإلا فإن الخصوصية لن يتيسر لها أن تجيء ما دام الماضي لن يتدفق في شرايين الحاضر. ولا مرية في أن كل ما لا خصوصية له لا قيمة له؛ ومن دون الخصوصية لا يبقى إلا النسخ، أو إلا محاكاة غبية تشبه تلك التي تمارسها القرود في بعض الأحيان. ويفتقر النسخ أو التقليد الببغاوي إلى الجهد المؤسس للقيمة؛ والقيمة هي القطب الذي تدور عليه رحى الوجود الروحي منذ الأزل وإلى الأبد. ومن دون القيمة، التي هي أُس الأخلاق، أو ينبوعها الأول، تستحيل الحياة إلى اعتلاف بالتبن والزؤان والحشائش اليابسة.

إذن، لا بد للنقد العربي اليوم، إذا ما أرادَ أن يواظب على التجدد والنمو، من أن يحاور النقد الأورو أمركي المترع بقوة الحيوية والديناميــة والعمق والشمول. ولكن، لا بد له، في الوقت نفسه، من أن يتجه نحو محاورة الموروث النقدي المنسوج من النزعة الجوانية والدفء الروحي والحنين إلى القيم من حيث هي ثبات وإطلاق. وفضلاً عن هذا، فإن النقد التراثي ميال إلى الموازنة أو المقارنة، وكذلك إلى التوسم والتفرس والتأويل الهادف إلى اختراق المخبوء.

ومما هو واضح أن النقد التراثي قد عرضه الدارسون المحدثون عرضاً جيداً بيّن جميع محتوياته الظاهرة، ولكنهم لم يعرضوه بغرض الاستفادة منه على أي نحو إجرائي أو تطبيقي. وما أحوجنا اليوم إلى مثل هذا الإنجاز التجريبي القادر على الإسهام في تجديد النقد الحديث. ومما هو غريب حقاً أن الدارسين لم يتنبهوا لأهم حقيقة من حقائق النقد التراثي، وهي أن ذلك النقد شديد الاعتناء بمقولات من شأنها أن تتصل بالقيمة اتصالاً فورياً لا لبس فيه. وربما جاز الزعم بأن الحركة النقدية العربية كانت الأسبق إلى مثل هذا الإنجاز الذي لا نقد من دونه بتاتاً. فكل نقد هو نقد القيمة، وما ذاك إلا لأن القيمة هي محور الكون، وما ذاك إلا لأن كل فعل بشري ذي بال هو إما ترسيخ لقيمة إيجابية أو هدم لقيمة سلبية شائنة. وما من قيمة إلا لمن يصنع القيمة أو يتساءل عنها. فالإنسان صانع يتحرك خاضعاً لسلطة المعايير وهيمنتها المرنة.

ومما لا يخفى على أحد أن النقد العربي الحديث قد أسرف، بل أفرط، في التبعية لثقافة الأغيار، ولكنه ظل مقصراً في مضمار الاستفادة من النقد الموروث، مع أن ذلك النقد شديد الثراء بالعناصر المنهجية التي من شأنها أن ترفده بحيوية خاصة لا تقل خصوبة عن تلك التي زوده بها النقد الأورو . أمركي. ولهذا، فإن جزءاً من غاية المقال الراهن سوف ينصب على تبيان الركائز المنهجية التي يمكن للنقد المعاصر أن يشتقها من الموروث.

ولكن، لابد قبل كل شيء من الإشارة إلى أن روافد النقد، أو مصادر خصوبته، كثيرة جداً، وأهمها الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة، وما إلى ذلك من ينابيع لها القدرة الكافية على تزويده بالطاقة الحية التي تملك أن تسهم في إنضاجه إلى حد بعيد. وهذا يعني، بالضرورة، أن النقد كائن حي يولد بعد تلاقح خصيب لخمائر متباينة.

ولا لزوم للتأكيد على أن النقد العربي اليوم في أمس الحاجة إلى إنعاش وتنشيط على المستوى الكيفي الذي أضرّ به التدفق الكمي العارم، وهو ما جاءت به الصحافة الشديدة القدرة على استهلاك الكلام، بل على تشويه كل ما يلج إلى جوفها المسعور. فلا مبالغة في الادعاء بأن معظم النقود الأدبية اليوم موهونة بالضحالة والفجاجة، بل إن مثالبها أكثر من أن تحصى. وربما جاز القول بأن عزوف النقد العربي الحديث عن تطوير المصطلح النقدي، أعني المصطلح الذي يخصه وحده دون سواه، ليس سوى قصور من شأنه أن يؤكد على أن النقد العربي لم ينضج بعد.

لقد ظلت الحركة النقدية العربية حتى اليوم عالة على الأغيار في ما يخص المصطلح النقدي. وهذه علامة على هزال ذهني ينم عن نقص في القدرة على الابتكار، إذ لا مراء في أن تجديد المصطلح، أو ترسيخه بطريقة من شأنها أن تستحضره بكامل نصوعه وصفائه، هو آية على الخصوصية والجدية والرغبة في الخروج من الغثاثة والسماجة الراهنتين. ففي الحق أن صياغة المصطلح هي صياغة للمفهوم. ولعل في السداد أن يقال بأن المنهج ليس سوى مجموعة من المفاهيم تحددها المصطلحات الناجية من التهويم والتعويم.

ثانياً . النقد التراثي:

لعل أبرز ما ينبغي التنويه به في هذا الموضع هو أن النقد التراثي غنيّ بالاتجاهات المتباينة، أو بالمناهج المتنوعة، وإن يكن هذا الغنى مضمراً أكثر مما هو ظاهر، فهناك المنهج الموازن، وهو أبرز المناهج في النقد الموروث، إذ قل أن يخلو منه كتاب نقدي مما ترك الأسلاف الذي اجتذبهم مبدأ صدم الشيء بالشيء الشبيه ابتغاء التمييز بين الفاضل والمفضول. وفي الحق أن معضلة السرقات الأدبية التي عني بها الموروث النقدي العربي هي من فصيلة النقد الموازن، كما أنها وثيقة الصلة بما يسمى اليوم بالمنهج التفكيكي الذي رأى النص الأدبي بوصفه حزمة أصداء من نصوص سالفة.

ثم إن هناك الاتجاه الذي أرخ للأدب، وهو ما قد مثله كتاب "الأغاني" أحسن تمثيل. ومن الغرائب أننا لا نملك، في زمن المطبعة والحاسوب، كتاباً واحداً يؤرخ للأدب العربي بطريقة جيدة. وفضلاً عن ذلك، فإن التراث النقدي غني بالنزعة الفنية الرامية إلى إصدار حكم القيمة الناضج، وهو ما يبنى على مبدأ فحواه أن الحقيقة الوجدانية هي أسمى الحقائق المتصلة بروح الإنسان أو بقيمته الشخصية.

كما أن حركة النقد التراثية قد عرفت المنهج

النقد الذاتي ...ه الدارسون ...ثون عرضاً ... بيّن جميع ...ياته الظاهرة، ... لم يعرضوه ... الاستفادة ...على أي نحو ...ي أو ...ي.

التأويلي، وهو منهج لم تعرفه الثقافة اليونانية . الرومانية، اللهم إلا على ندرة وحسب. فلقد راح محيي الدين بن عربي يشرح ديوانه "ترجمان الأشواق" في كتاب جديد عنوانه "ذخائر الأعلاق". وجاء الشرح تأويلياً من شأنه أن يحيل الظاهر إلى باطن لا يرى للوهلة الأولى، إذ هو يكشف عن فحوى مخبوء في جوف النص، ولا يتوصل إليه الوعي النقدي السابر إلا بعد التأمل والتفطن. ولكن الشيخ قد اضطر إلى التمحل في هذا الشرح، ولو قليلاً، وذلك بغية النجاة من تهمة التغزل بامرأة من البشر، إذ إن هذا الفعل لا يليق بشيخ جليل يزعم أنه خاتم أولياء الله. ومع ذلك، فإن ابن عربي، على مثالبه، رجل ملهم يبتكر بأصالة حقاً. كما أن "ذخائر الأعلاق" كتاب جد نفيس، بل هو فريد في بابه، ولا سيما من جهة نزعته الإنسانية النادرة في تراث البشرية بأسره. ويكمن تفرده في منهجه التأويلي النازع إلى تحليل الجملة والشذرة التصويرية، بل النسيج الأسلوبي للنص كله، كما يكمن في ميله إلى استيعاء اللفظة الواحدة استيعاء فقهياً لم يعمد إليه أحد من قبل أو من بعد في مضمار اللغة العربية.

وهذا مثال على ذلك. لقد فسّر الشيخ كلمة "الجوى"، التي جاءت في أحد أبيات الديوان، بقوله: "والجوى هو الانفساح في المحبة، لأنه على الحقيقة مأخوذ من الجو" وهذا يعني أن الجوى هو الحب المطلق السراح، الذي لا تحده الحدود ولا تقيده، وذلك لأن الانفساح أو الإطلاق هو السمة الأولى للجو الذي اشتقت منه لفظة "الجوى". ولا ريب في أن المرء يحتاج إلى الكثير من الفطنة ليدرك أن هنالك صلة فقهية أو اشتقاقية بين الجو والجوى. وبسبب هذه الصلة وحدها صارت لفظة "الجوى" حاملاً لمحمول عاطفي نفيس، بل قل لنازع إنساني نبيل. ولكم كان الشيخ فطيناً عندما قال بأن "اللسان العربي يعطي التفهم بأدنى متعلقات التشبيه" وهذا يعني أنه أدرك القرابة التي بين لفظة ولفظة، وبين صورة وصورة، وكذلك بين شيء وشيء. وربما جاز للمرء أن يزعم بأنك قد لا تصادف البتة من هو أكثر حساسية تجاه اللفظة العربية من الشيخ الأكبر، الذي هو أُستاذ بغير تلاميذ في هذا الزمن الأعجف المرير.

ومما هو معلوم أن هذا الشرح التأويلي قد كان وقفاً على الصوفيين وحدهم، وذلك لأنهم أهل أذواق وأشواق، بل إنهم مختصون بفقه اللامفهوم، فضلاً عن أنهم أهل شعر وأدب وكل ما له صلة بالكلام الأنيق. ولقد نشأ هذا المنهج التأويلي نتيجة لانشغال العالم الإسلامي بتفسير القرآن الكريم وتأويله، فانسحب التأويل إلى حقل الأدب وشمله على نحو تلقائي لا تكلف فيه، فأعطى ثماراً وفيرة لعل من أبرزها جملة الشروح التأويلية التي كتبها بعض أهل الأذواق على تائية ابن الفارض، وكذلك على "فصوص الحكم" للشيخ الأكبر، إذ قدمت النصين بوصفهما رموزاً تحتاج إلى الترجمة من لغة الإشارة إلى لغة العبارة.

ثم إن النقد التراثي الذي بدأ يزدهر منذ القرن الثامن الميلادي (ولا سيما مع الأصمعي نحو سنة 800م)، والذي راح يذبل بالتدريج إثر وفاة ابن الأثير في النصف الأول من القرن الثالث عشر، بعدما بلغ ذروته مع الجرجاني في القرن الحادي عشر . أن هذا النقد في ميسوره أن يرفد النقد الحديث بالكثير من العناصر التي ينبغي أن تؤسس أي جهد نقدي كبير، وذلك إذا ما أُريد للحركة النقدية العربية أن تنزع صوب التفرد والأصالة، اللذين هما القيمة بأم عينها، إذ إن الشيء لا يكتسب قيمته إلا من فرادة نمطه التي تفرزه عما سواه، وبذلك فإنه لا يحبذ الأنماط الأخرى ولا يكررها أو يقلدها، بل هو لا يقاربها إلا على نحو خلاق بحيث يتألف التقليد من النموذج

. النقد الع... اليوم بحا... ماسة إلى إنعا... وتنشيط ع... المستوى الكب... الذي أضرّ... التدفق الك... العارم.

المحاكى بعد ما حذف منه الكثير وأُضيف إليه الكثير.

وربما جاز الزعم بأن النقد التراثي قد وضع يده على مبادئ نقدية ذات قدرة على البقاء والاستمرار، بل لعلها أن تكون من القواعد الصالحة لنقد الأدب في كل زمان ومكان. فمثلاً يؤكد القاضي الجرجاني في "الوساطة" أن التكلف هو داء الأدب، أي أن النص الذي لا تنسجه التلقائية هو عمل مصنوع من الرماد، ولا قيمة له بتاتاً. يقول الجرجاني: "ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة" يقيناً، إن هذا المبدأ هو أول المبادئ الثابتة، حين يريد المرء أن يصدر حكماً يتصل بأي إنجاز أدبي مهما يك نوعه. و استناداً إلى هذا المبدأ، فإن أكثر الشعر الحديث لا صلة له بالجودة، وذلك لأن التكلف والتصنع واضحان عليه دون لبس. فلا مبالغة ولا افتئات إذا ما زعم المرء بأن الشاعر الحديث يستنفر جملة قواه وطاقاته الذاتية، ولكنه لا يفعل أي شيء ذي بال.

وقد يجوز الظن بأن في ميسور النقد التراثي أن يرفد النقد الحديث بالرعشة الجوانية، أو أن يزوده بالدفء الروحي الذي يحتاج إليه الأدب الحديث الناشف والجانح إلى التهويم الذي من شأنه أن يحيل النص الأدبي إلى هلام. ومن دون الرعشة الجوانية أو الوجدانية لا يكون الإنسان إلا وحشاً فقط. ولهذا، فإن تلك الرعشة شديدة القدرة على أن تؤهل النقد للنظر إلى النص الجيد بوصفه الموجود من أجل الروح، ثم من أجل الذائقة. فلقد جاء ضياء الدين بن الأثير بنظرة بديعة يوم وصف القصيدة الممتازة بأن لها نشوة كنشوة الخمر، وطرباً كطرب الألحان. أما القاضي الجرجاني، وهو من أندر الخبراء بالذوقي والجمالي، فقد عيّن للنقد وظيفة تتلخص في التفتيش والكشف عن المضمرات في البواطن العميقة. ففي لباب نظرية ذلك القاضي أن مآل الجمال إلى باطن تحصله الضمائر. وهذا يعني أنه لا بد من التأويل أو الاستبار، أي لابد من التفتيش عن الحقائق في العمائق.

إن هذا التعقب للكشوف والرؤى هو لحن غائب عن السمفونيا النقدية في هذه الأيام المأهولة بجهالة انتحلت ثوب العلم. فعصرنا الراهن متطرف في نزوعه المادي، أعني في جشعه وميله إلى الاستهلاك، ولهذا فإنه قلما يأبه بالطراء الداخلي للروح البشري. ومما هو في الحق أن ذلك الطراء هو المحتوى الصميمي للأدب في كل مكان وزمان. فإما أن يعمل على أنسنة الإنسان، وإما أن لا تكون له أية قيمة بتاتاً.

وبما أن عصرنا لا يأبه كثيراً بالإنساني جملة، فإنه ينسرف في إغفال الوجوه الجمالية الذوقية للإنسان ومنجزاته الفنية. وما لم يتطعم النقد الحديث بهذا الأفق الممكن والمفقود في آن معاً، فإنه سوف يظل يكابد الابتسار، بل الغثاثة والسماجة الراهنتين اللتين حلتا محل المحتويات الإنسانية النبيلة. فلا مرية في أن غاية الأدب النهائية هي مخاطبة الإنسان من باطنه ابتغاء إيقاظه على إنسانيته، ثم السمو به إلى أفق البراءة والدماثة وتزكية النفس.

***

وأما عبد القاهر الجرجاني فأستاذ بغير تلاميذ في العالم العربي الراهن، مع شدة الحاجة إليه وإلى قدرته على أن يرفد النقد الحديث. ولعل أهم ما في أمره أنه قد ابتكر المنهج المفتوح في استيعاء النصوص الأدبية. فخلاصة هذا الناقد أن الكلام الفني قول راح السمع يسترقه أو يختلسه اختلاساً وهو يتنصت على النائي والعميق، ولهذا، فإن ما يندرج في النص من الفحوى لهو جملة من العناصر المفتوحة التي من شأنها، لدى التفسير والتأويل، أن تتماوج وتتعدد باستمرار.

وقـد لا تصــادف مـن اسـتطاع أن يعـرض نظريـة عبـد القـاهر، علـى الـرغم مـن كثـرة الـذين بحثوا في تلك النظرية وتناولوها بالدرس والعرض والتشريح. فأي ينبوع ثر يمكن للنقد الحديث أن يشرب منـه حتى الارتـواء لـو أن عبد القاهر وجد اليـوم مـن يسـتوعبه ويطـوره مـن خـلال تطعيمـه بشـيء مـن المنجـزات الحديثـة. ومـا الاسـتيعاب المقصـود ههنـا إلا اسـتنفار المضـمرات والمبـادئ الكليـة الكبرى الصـالحة لإنعـاش النقد الحديث أو لتزويـده بالطاقــة اللازمــة لشــحنه بالخصوصــية والحيوية.

وممـا لا غلـو فيـه أن عبد القـاهر إنمـا جـاء نتاجـاً لتطـور الثقافـة الصـوفية العربيـة، كمـا أن نظريتـه النقديـة كثيـراً مـا تطبـق المبـادئ الصـوفية علــى النصــوص الأدبيــة، ولكـن بطريقــة ليســت جهريـة أو صـريحة. ولا مجـال فـي هـذا الموضـع لتفصيل هذا الأمـر، فهو بحاجة إلى بحث خاص يفرد لـه علـى حدة. وحسبك إيجـاز القـول ببضـع نقاط:

يــذهب الجرجــاني إلــى أن الكــلام النــاجح ينطوي على شدة ائتلاف في شدة اختلاف، بحيث تكمـن حـلاوة الـنص النـاجح فـي اكتشـاف الوحـدة داخل الفرق نفسه. فالجرجاني ينيط بالشعر وظيفة التوليـف بـين المتنائيـات، أي إنـه ينـيط بـه وظيفـة التغلـب علـى التنـافر، أو وظيفـة إنجـاز التنـاغم. والجرجاني بهذا الموقف يفهم الشـاعر كمـا فهمـه جـون رسـكن فـي الجـزء الخـامس مـن كتـاب لـه عنوانـه "الرسـامون المحدثون": إن الشـاعر (وكذلك الصـوفي) كـائن لا يتحمل الفوضـى والتضـاد، لأن الفوضــى والتضــاد همــا المــوت، أمــا الوحــدة والانسجام فهما الحياة. ولهذا، فقد ذهب الجرجاني فــي موضــع آخـر مـن "أسـرار البلاغـة" إلـى أن الأســلوب الأدبـــي يجمــع أعنــاق المتنــافرات والمتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة.

فلكم كـانوا غـارقين فـي الخطـل أولئك الـذين قدموا الجرجاني بوصفه تابعاً صغيراً لأرسطو، مع أنه متأثر بأرسطو إلى حد لا يخفى. ولكن، أليس من الناصح أن صاحب هذه المبادئ هو تلميذ من تلاميـذ مـاني الـذي هضـم الثقافـة البابليـة وأعـاد إنتاجهـا مـن جديـد؟ ألا تـدور هـذه الأفكـار علـى مفهـوم التضـاد الـذي هـو المفهـوم المركـزي فـي المانويــة، كمـا يعلـم كـل مـن لـه علـم. ويبـدو أن السياسـة لا يسـعها أن تمسَّ شيئاً دون أن تشـوهه وتسلبه فحواه أو معناه.

إن هـذا المبـدأ الـذي يبثـه الجرجـاني فـي نظريته من ألفها إلى يائها هو شيء شديد الشبه بمبدأ وحـدة الوجـود التـي راح الصـوفيون يتبنونهـا ويدافعون عنها بكل ما أُوتوا من قوة. وههنا يتحد الغريب مع الغريب، والأجنبي مع أجنبي آخر لا يمت لـه بصلة، ليتكوّن منهما كون واحد متكامل ومتحـرك. فمـن الواضـح أن التضـاد، أو انخـراط الأضداد في الوصـال، هو الأُس الذي يفرز فكر الجرجـاني كمـا تفـرز الكبـد الصـفراء. فمـن هـذا المبدأ الأكبر اشتق ثلاثة مبادئ أُخرى؛ والعباقرة أناس اشتقاقيون أو توليديون.

أمـا أول هـذه المبـادئ المشـتقة مـن المبـدأ الأس، فهـو تـوتر المسـافة أو الفـرق، بـل قـل إنـه شـهوة التئـام الشـمل لشـيئين يفصـل بينهمـا بـون شاسـع. وممـا قد لا يخفـى أن هـذا المبدأ ينطـوي علـى ماهيـة غرامية. وبما هو كذلك، فإنـه مجذر في الراقة التحتانية للنفس. وهذه حقيقة من شأنها أن تؤكد مـا فحواه أن النقد التراثـي قد نـاغم بدقـة بـين معـايير الأدب وبـين محتويـات الـنفس. يقـول عبد القـاهر فـي "أسرار البلاغـة": "وجدت التباعد بـين الشـيئين كلمـا كـان أشـد كـان إلـى النفـوس أعجـب... وذلـك أن موضـع الاستحسـان ومكـان الاسـتظراف أنـك تـرى الشـيئين مثلـين متبـاينين،

. ما يندرج
النص من الف...
هو جملة
العناصر المفت...
التي من شأ...
لدى التف...
والتأويل،
تتماوج وت...
باستمرار.

ومؤتلفين مختلفين". التباعد، المسافة، الفاصلة الكبرى، ذلكم هو جوهر الأمر (انفصال الجنسين كل منهما عن الآخر؟ التحريم؟) إنه الحنين الذي يفرزه في النفس نداء النائيات أو اشتياق الحضور للغياب. وهذه رعشة لا وجود لها في تراث أرسطو.

ومن مبدأ المسافة هذا، وهو مبدأ صوفي في الصميم، إذ تؤمن الصوفية بأن الأشياء لا تكابد رهقاً مثلما تكابد الفراق والفصال والرغبة الحارة في اللقاء والاندماج، من هذا المبدأ اشتق الجرجاني مبدأ آخر هو مبدأ "الغرابة"، أو "شهوة الأغراب"، على حد قوله. وبناء على هذا المبدأ يكون النص الجيد كلاماً اختلس اختلاساً، أو انتزع انتزاعاً، بحيث يخرق الإجماع ويقتسر الطباع. إنه ينبع من خلد قصي، ولهذا فإنك تراه يدهش ويخطف. وبذلك يتبدى واضحاً أن عبد القاهر حاول أن يؤسس الأُسس النفسية للأسلوب العظيم.

وهذا يعني أن فناً يخبئ لك سراً هو فن أصيل حقاً. ولهذا، قال الجرجاني بمبدأ التلويح والرمز، أو قل بمبدأ التلويح الرمزي، وهو مبدأ يشتقه ذلك الناقد الفذ من مثنوية المسافة والرغبة في محو المسافة، أو إنجاز الوصال والاتصال، إذ من خلال الرمز تتيسر صيانة البعد الفاصل بين العمل الفني وبين المتلقي. أما تشريح الرموز، أو شهوة اختراق الخفي والمخبوء، فمحاولة طيبة تبتغي إشباع مسغبة الالتقاء بالمستور، التي هي من جذور المنهج الصوفي، والتي أسهمت أيما إسهام في تطوير الحضارة، لأنها تملك أن تكشف عن أسرار الطبيعة وما تخفيه من طاقات ومكنونات.

إذن، مع الجرجاني اقترب الجهد النقدي من الصوفية والفلسفة وعلم النفس وعلم الأسلوب، بحيث صار مزيجاً من الشعر والفكر والفاعلية الانتقادية الشديدة القدرة على إصدار أحكام القيمة

ع الجرجاني الجهد ي من ية والفلسفة النفس وعلم ب، بحيث مزيجاً من والفكر لية دية الشديدة على إصدار القيمة.

التي من دونها سوف يتمكن الوضيع من اغتصاب مكانة الرفيع دون أي شعور بالحياء. ولكن، لا بد من إشارة سريعة مؤداها أن نظرية الجرجاني قد جاءت، لا نتيجة لتطور النقد التراثي وحسب، بل عصارة أُخذت من جميع إيقاعات الثقافة التراثية العربية برمتها. وإليكم مثالاً واحداً أُقدمه ههنا ليؤشر إلى أن جذور النظرية ضاربة في الإنجازات الكبرى التي أنجزها النقد الأدبي الأسبق.

ثمة كتيب لطيف لابن طباطبا عنوانه "عيار الشعر". وقد نشر زهاء سنة 900م، وفيه تملك أن تقرأ هذا الكلام: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه، والتعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا يسير دونه. فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بما يراد عليه من معناهما."

لعل مما هو ناصع تمام النصوع أن ثمة معيارين نقديين في هذا المقبوس الشديد الأهمية: على النص الأدبي أن يهب المتلقي فرصة الحدس والتفطن، وعليه كذلك أن يصاغ وفقاً لمبدأ التلويح، أو مبدأ الإلماع والتلميح، الذي يصون درجة ما من درجات الخفاء، أو المسافة، بحيث يحرض في المتلقي شهوة اختراق المستور، أو شهوة الالتقاء بالأسرار والمبخوءات. وفي الحالين ثمة استدراج لطيف للعقل، أو للفهم، يسوقه دون أن يشعر بالاقتسار، إلى مكافأته التي يستحقها عن جدارة نتيجة لما بذله من جهد. وهذا يعني أن النص الجيد يعلم بالإمتاع الذي أشار إليه ابن طباطبا من خلال مقولة "البشرى" ومقولة "الحلاوة" المذكورتين في المقبوس نفسه. ولكم أجاد الرجل حين رأى الصلة بين النص والمتلقي وكأنها

صنف من أصناف الوعد بنشوة منعشة. وهذا يعني أن القارئ إنما يقرأ النص الأدبي لأن روحه موعودة بشيء من التفتح والانتعاش، وربما بشيء من الانخطاف الذي هو السمة الكبرى بين سمات الحب أيضاً. وإلا، فلماذا يقرأ الناس أي أدب، مهما يك نوعه؟ إن البشرى التي قال بها ابن طباطبا، والنشوة التي قال بها ابن الأثير، والمتعة التي قال بها النقد الأوروبي الحديث، هي ثلاثة أسماء لماهية واحدة، وهي، دون ريب، الدافع إلى القراءة، أو إلى تلقي الآداب. وربما جاز القول بأن المتعة أُس الوجود البشري، ولولاها لما كان للحياة أن تكون.

ومما هو جد ناصع أن مبدأ التلويح الرمزي الذي قال به الجرجاني يجد جذوره في هذا الكتاب اللطيف، بل إن معظم المبادئ الكبرى المؤسِّسة لنظرية الجرجاني مجذرة، أو مبثوثة على هيئة نويات جنينية، في "عيار الشعر". فما يقوله ابن طباطبا عن تقريب البعيد و"تأنيس الموحش حتى يعود مألوفاً محبوباً"، وكذلك عن إبعاد "المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً"، هو في الحق مذهب الجرجاني في التباعد والخلابة وشهوة الإغراب. (وللمرء أن يلاحظ التشابه بين قول الجرجاني بتغريب المألوف، وبين مقولة "التغريب" التي قال بها برخت في أواسط القرن العشرين).

ولكن لا بد من التنبيه على أن التلويح الرمزي قد يجمح فيستحيل إلى لغو وتهويم خاويين، بل ربما استحال على أيدي بعض المرورين إلى هذاء سقيم. ولهذا لا بد من أن نشكم الخيال بالعقل من حيث هو الذاتية التي تنهى المرء عن والإسراف والتسيب.

ثالثاً . الأسلوب وتحليل ا

ربما كان تحليل اللغة الأدب

ما أراد المرء أن يفهم النص الأدبي، ولا سيما القصيدة، فهماً عميقاً من شأنه أن يجعل فحواه مكشوفاً أمام الوعي السابر البصير. ولكن، ثمة حقيقة ينبغي تأكيدها، ومؤداها أن كل لغة تحتم طريقة خاصة في مضمار تحليلها أو استيعابها، وذلك من خلال العقل بوصفه ذهناً يبحث عن الصلات التي تتضمن العلل والمسوّغات، أي يمارس التذهن والتفهم بواسطة التفطن والاستبصار.

وهذا يعني أن العقل بوصفه الذهن يختلف عن العقل من حيث هو الحجى، أو تلك الطاقة الذاتية التي تقارع الحجة بالحجة ابتغاء البلوغ إلى اليقين.

وأياً ما كان جوهر الشأن، فإن النص الأدبي منسوج من كلمات، ولا يسعه البتة أن يكون غير ذلك. ولكن ما هو شديد الأهمية أن تحليل المفردات العربية يختلف عن تحليل المفردات في أية لغة أُخرى. فمثلاً، ثمة قرابة ينبوعية بين كلمة "كتاب" العربية وبين كلمة "كتيبة"، التي هي قطعة عسكرية معروفة. أما وجه القرابة فهو الجمع، إذ الكتاب حشد من الكلمات أو المعلومات، والكتيبة حشد من الجنود أو المقاتلين. وفي ميسورك أن تكشف عن صلات من هذا الصنف بين آلاف الكلمات العربية. ولكن هذا الأمر لا وجود له في اللغة الإنجليزية، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب.

إذن، يتوجب على الدارس أن يلاحظ القرابات التي رسخها نمط الاشتقاق العربي بين ظة عربية أُخرى، قد لا يبدو أن لة إلا بعد شيء من التفطن ثلاً في نشتق اللغة العربية كلمة مة "الطيب" التي تعني العطر، ة هي تأنيث الطيب، وحتى لكأن كائن زكي الرائحة، بحيث يمكن

. الأدب الجيد ينسجه الخيال الأصيل، أو القادر على استنفار الطاقات اللغوية بحيث تستجيب لحاجات الوجدان العميق أو الباطن الحميم.

. ربما كان تحليل اللغة الأدبية نافعاً جداً إذا ما أراد المرء أن يفهم النص الأدبي، ولا سيما القصيدة، فهماً عميقاً من شأنه أن يجعل فحواه مكشوفاً أمام الوعي السابر البصير.

للناس أن يشموه وأن يتمتعوا بأريجه الفوّاح.

كما أن ا للغة العربية تشتق كلمة "البضاعة" من كلمة "البضاع"، الذي هو فعل الحب الجسدي. وهي بهذا الاشتقاق تؤشر إلى أن التبضع، أو شراء البضائع وحيازتها هو الأخ الشقيق للحب، إذ الشيئان كلاهما متعة أو لذة.

وربما كان من الواضح أن كلمة "الأداة" مأخوذة من "أدى"، وهو الفعل الذي تصدر عنه كلمة "الأداء" أيضاً. فالأداة هي ما يؤدي العمل، أو ما يؤدي إلى غاية مقصودة. وهذا هو وجه الصلة القائمة بينها وبين ذلك الفعل.

وتشتق اللغة العربية مجموعة ألفاظ الحياة والحيا والحياء والمحيا والتحية من مصدر واحد. ويبدو أنها جميعاً تزدلف إلى جذر توليدي بعينه. فالحيا، أو المطر، هو صانع الحياة، إذ لا حياة بغير ماء. أما الحياء فهو سمة من سمات الإنسان الحي بالروح. وأما المحيا، أو الوجه، فهو الصورة العليا للحياة البشرية، التي هي أسمى أنماط الحياة. ويبدو أن التحية إحياء أو تجديد للعلاقة مع الآخر. ومما لا يخفى على من له خبرة باللغة العربية أن حرف الحاء هو حرف الحياة والحرارة والحركة والحرية والماهيات الثلاث الأخيرة هي بعض من فاعليات الحياة وسماتها.

وربما جاز للمرء أن يذهب إلى أن تحليل بعض الكلمات المتواترة في النص الأدبي قد يسهم في توضيح مغزاه ومقاصده النهائية الكبرى. فإذا ما انتبه الدارس للألفاظ واستطاع أن يكشف عن وضعها الاشتقاقي، فإنه سوف يحصل على خير وفير. فالصوفيون يعتقدون بأن "الحق ما ستره الحق وأخفاه". وهذا يعني أن البلوغ إلى الحقائق يحتاج إلى التفطن السابر الحصيف.

فلئن تأملت معلقة امرئ القيس بشيء من الرويّة، وجدت أنها سلسلة من الأحداث الغابرة التي ثبتتها الذاكرة والتصقت بها وصانتها من التلاشي. وبما أن الذات تبتغي ترسيخ الذكريات، فإن حرف اللام في رويّ المعلقة لم يكن شيئاً من قبيل الصدفة، إذ أن حرف اللام يحمل صورة اللزوم أو الالتصاق، بل التحام شيئين على نحو لا فكاك له. وعلى هذا الضوء تملك أن تستوعب السبب الباطني اللاواعي الذي جعل المعلقة تبدأ بكلمة "قفا"، وهي التي يحاول الشاعر بواسطتها أن ينهر الزمن، أو يشكمه ويوقفه ويمنعه من السيلان. وإذ تبدأ هذه المعلقة كلها بحرف القاف الشديد القسوة، فإن هذا الأمر يوحي بأن النص مخصص للشدة التي تكابدها الذات التي يفترسها التصرم والزوال، فضلاً عن الحرمان والحاجة إلى الائتلاف القادر على مكافحة الاغتراب. وبذلك فإنك تملك أن تستوعب شكوى الشاعر ومعاناته وعوامل أزمته الوجدانية.

ولئن تأمل المرء برهة الحصان وبرهة الطوفان المؤلفتين لشطر كبير من المعلقة، فإنه سوف يدرك أن كلاً منهما لا تقل عن كونها دمجاً لا شعورياً للحركة والثبات معاً في بنية نفسية واحدة، وذلك شأن مختلف عن صورة الليل التي لا يأهلها سوى الثبات وحده.

إن التفطن للحرف والكلمة والأنسوجة اللغوية، وكذلك للأسلوب العام، هو درب إلى الدلالة، بل حتى إلى أسرار النص ومكنوناته المكتومة عن الوعي أو عن الشعور. ومع أن معنى النص مطلول على سطحه، فإن كل تحليل لغوي من شأنه أن يزيد الفهم ثراء، وأن يجعل النص أكثر انكشافاً أمام الوعي.

فالأدب الجيد ينسجه الخيال الأصيل، أو القادر على استنفار الطاقات اللغوية بحيث تستجيب لحاجاتٍ الوجدان العميق أو الباطن الحميم. وهذا يعني أن كلا العنصرين، أقصد الخيال والوجدان، متحدان في الأسلوب الذي

ينبغي أن يكون منسوجاً من اللدانة والمتانة، أو من الطراء والصلادة في آن واحد، وذلك إذا ما أُريد له أن يرقى إلى برهة النجاح.

ولكن أهم ما في الأمر أن تحليل الأسلوب هو طريقة من أفضل الطرق للتعرف على مكنوزات النص وفحاويه.

ومما هو مؤسف حقاً أن العالم العربي لا يعرف ناقداً مختصاً بالأسلوب والتحليل اللغوي. وهذا نقص شائن ينبغي تغطيته في أسرع وقت ممكن. وهو أمر مثير للاستهجان، وذلك لأن العرب أمة اعتنت بلغتها منذ أقدم أطوارها التاريخية. ومما هو مؤكد أن هذا الصنف من أصناف النشاط الذهني يمكن له أن يستفيد كثيراً من التراث الفقهي الذي تركه كل من ابن فارس وابن جني، وهما من كبار الأساتذة الذين لا تلاميذ لهم في العالم العربي الراهن، مع أنهما خبيران بتحليل اللغة العربية وبحركة اشتقاقها.

رابعاً . الموروث الصوفي:

لقد صار من الواجب اليوم أن يعاد النظر في التراث الصوفي انطلاقاً من مبدأ النفي والإثبات، إذ إن النفي الذي ينفي ولا يثبت لا يعدو كونه مقرباً عدمياً تأباه الحياة والمنطق المعافى. فما من ريب في أن الصوفية العربية تقدر على أن ترفد العقل الحديث برفد فكري غزير، وأنّ النقد الأدبي، وهو الإيقاع الثقافي الذي ينبغي أن يتزود بشبكة واسعة من الأفكار يستعيرها من مصادر متباينة، يملك أن ينتفع بالموروث
جمّاً ومؤكداً، وذلك لما للصوفية
التأثير في المنهج النقدي نفسه. ف
مجموعة من الرجال هم من أس
عرفتها البشرية طوال تاريخها كله.
الموروث الذي خلفه هؤلاء العما
الأدبي بنسغ حي كفيل بأن يس

الحديث سمة الخصوصية والتفرد.

وتؤكد الصوفية على أن الوجود مفتوح، إذ إن "الممكنات لا تتناهى" في نظر ابن عربي، وكل جهد معرفي هو "فتوحات مكية" لا تتوقف عند حد. وهذا هو المبدأ الأولاني الشامل لجملة مذهب الشيخ الأكبر، أو المؤسس له. ومما هو واضح أنه مبدأ جدلي خصيب ومعطاء. ولدى تطبيقه على النقد الأدبي، فإنه سوف يفضي إلى فكرتين: أما أولاهما فتتلخص في حرية الإبداع، إذ ما من حدود يرتطم بها العقل فيتعطل عندها. وأما ثانيتهما فتنطوي على أن النص الأدبي يقبل شتى التفسيرات، وشتى مناهج التأويل والنقد دون أن يتمتع أي منهاج بحق احتكار المصداقية، أو بالحق في نفي سواه من المناهج.

وهكذا تكون مساحة بلا تخوم قد انفتحت أمام كل من الكاتب والناقد معاً. وهذا نفي لكل احتباس داخل أية منظومة منهجية، لأن في ذلك ضرباً من التحجر والجمود، إذ ليس هناك سوى مسار لا يتوقف بتاتاً. ومما هو ناصع تماماً أن القول بالانفتاح الدائم للوجود يكافئ ذلك المذهب الرامي إلى "واقعية بلا ضفاف". فمن طبع النفس أنها خيالية تضيق بالحدود، بل تتبرم بها وتمقتها. وهذا التبرم هو ما يدفعها إلى إفراز الرؤى والأحلام وشتى أصناف الأخيلة التي تمكّنها من
اب الشاسعة المنداحة بكل اتجاه.
الاقتحامي الباسل والنازح صوب
لروح البشري أن يولج في الوجود
إليه من نكهة ومعنى قادرين على
ول، ولو إلى حد ما. ولعل في
يعرف الصوفية بأنها الانفلات
ة وثقلها وبلادتها، ثم الفرار صوب
سير اللغة لغواً حين تقاربه أو

لف الصوفية عن علم النفس

. يتوجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وما تحتاج إليه من طاقة وجدانية ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدباً ذا قيمة جليلة.

. تذهب الصوفية إلى رؤية الأخيلة والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعه المبشر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيالي البكر.

الحديث. فبينما يزعم ذلك "العلم" بأن الخيال تعويض، أو بأن الفنون كلها أعواض عن رغبات مكبوتة لم تنل حقها في الإشباع، فإن الصوفية تذهب إلى رؤية الأخيلة والفنون برمتها من حيث هي تكميل لما ينقص الوجود بحكم طبعه المبتسر. وهذا يعني أن الإنسان يملك أن يشارك الطبيعة في عملية الخلق عبر الفعل الخيالي البكر. وتلكم هي خلاصة سريعة لنظرية ابن عربي في الخيال، وهي نظرية فذة لو نبشت ودرست بأصالة، وأكملت بنظرية الجرجاني، وكذلك بثروات العصر الراهن، لكان في مقدورها أن تطور النقد الحديث أيما تطوير.

لقد أكد الصوفيون أن الرؤيا غوص في نقطة العقل، أو حراك في لججها التي تجهل التناهي والحدود. وبذلك رسخوا حرية الاشتياق إلى الغائبات، وأرسوا مبدأ العمق بوصفه أساساً لكل أصالة نفسية، وتلاقوا مع الجرجاني في توتره من أجل المسافة، والدة الغرابة والدهشة والحنين. وعندما تحدثوا عن المسافة السرمدية، فقد جعلوا الحق المفتوح بمثابة مشروع ديمومي ننجز حضوره باستمرار عبر سياحة جذرها مكابدة الاشتياق إلى الغائبات. وفي مذهبهم أنه ما من شيء يملك أن يفترع الأمداء المتمادية مثلما تفعل الرؤيا، تلك المقولة التي تبجلها أرواح الصوفيين إلى حد جعل من التصوف وعياً لا يهمه هم بقدر ما يهمه المستور الراخم في قلب المرئيات العينية الماثلة أمام الأبصار.

ولقد صار الفعل الحر عند الصوفيين ضرباً من السياحة، وإن كانت سياحة مجهدة من شأنها أن تتوتر ابتغاء البلوغ إلى مرتبة الكمال. وما دام الإنجاز الفني صنفاً من أصناف الفعل الحر، فقد صار من حقك أن تنظر إلى النص الأدبي الجيد بوصفه سياحة من نوع ما، همها الأكبر الالتقاء بالوسيم والنائي، وكذلك بالسامي والأصيل. وحين تسوح النفس، فهل من هدف سوى النزهة؟ ثم أليس من الجائز القول بأن كل نزهة نزاهة، أو نظافة وجدان؟ وحين يبدأ الفنان بإنجاز عمله الفني، فهل يراه يبتغي شيئاً آخر سوى استحضار الكمال ناهضاً من أعماق نفسه الخاصة؟ وهذا يعني أن الصوفية من شأنها أن تسهم في تزويد الأدب بالأخلاق الجليلة، كما تسهم في إحالة الأخلاق إلى أدب جليل. وبذلك يصبح الفعل الكتابي الفني شديد القدرة على الاستجابة للغريزة المثالية الراخمة بهدوء في صميم الروح البشري، والتي هي أنبل عنصر في بنية الداخل الإنساني بأسره.

يقيناً، إن أهل التصوف، أو حصراً أولئك الذين هاجروا إلى السكينة ورغد الوجدان، هم أقدر الناس على رؤية الجمال والاستمتاع بصوره المرمّمة لنسيج النفس إذا ما فتك بها التلف، وذلك لأن الجمال وقف على الأبرياء وحدهم، أو على أهل الرفاه الروحي الذين يسكنون في الدعة والنعمة وهدأة البال. وإذ تسعى الصوفية من أجل الاتصال بالوسيم، فإنها لا تبتغي سوى النشوة والثمالة ومحو المسافة التي تفصل بين الحقائق والأحلام. ولهذا، فقد جاءت اللغة الصوفية في الغالب الأعم، لغة شفقية أثيرية الرقة، كما جاءت أساليبها خلابة ساحرة منسوجة من الفتون نفسه. أما الشعر الصوفي الدافئ الأنيس فكثيراً ما يشبه عزفاً على قيثار حنون.

***

يتوجب على النقد في هذه الأيام أن ينتبه إلى ما تكابده النصوص الأدبية من نقص في الخيال الأصلي النائي عن التزوير، وكذلك ما تحتاج إليه من طاقة وجدانية كان ينبغي أن تتزود بها لتصبح أدباً نفيساً ذا قيمة جليلة. ولعله أن يدرك بعد ذلك مدى النفع الذي يمكن لمقولة الرؤيا ومقولة السياحة الصوفية أن تقدماه للأدب والنقد

الأدبي على السواء. إن ما قد حل بالأدب العربي خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من وهن وعقم مميتين مرده إلى جملة من العوامل لا محلّ لسردها كلها في هذا المجال الضيق، وحسبك منها ثلاثة عوامل: أما الأول فخلاصته أن التيار الواقعي التصق بالحياة المباشرة أكثر مما ينبغي، فخسر عناصر الرؤيا والرمز وميل الأدب الدائم إلى التخييل بغية ابتكار الموحي والجميل. وأما الثاني فهو أن التيار الخيالي، أو تيار الحداثة الشعرية، قد فهم التخيل كما لو أنه مجرد عبث باللغة والتصوير والتشكيل، فجاء فقيراً إلى التماسك، بل حتى إلى الحد الأدنى من التجسيد، أو من التعبير عن التجربة البشرية الحية. وبذلك خسر اتصاله بالحياة واستحال إلى رطانة، أو إلى لغو وهذاء في كثير من الأحيان. وفضلاً عن ذلك فقد راح يتعفن في أحادية النمط، أو في مجافاة التنويع وتعدد التيارات.

وأما العامل الثالث فهو إدارة الظهر للمثال بوصفه القيمة الجُلى، أو الغاية النهائية للروح المزوّد بغرائز مثالية من حقها أن تطالب بنصيبها من الإشباع. إن هذه المثالب المميتة قد أحالت الأدب العربي الحديث إلى صنف من أصناف

البلادة الدالة على تخبُّر الد
المجتمع، إذ لا يمكن للأدب أ
عن روح الحياة الاجتماعية، أ
في حياة الناس. ماذا، هل دخل
الطور الذي يسبق طور التفسّخ
مباشرة؟

ثم إن علينا أن نسلم بأن
لواقع ممحوض وعار من أية إ
ذاتية. فلا ريب عندي في أن ال
هو التغام أصلي لثلاثة مكو
الواقع والخيال والوجدان. فمن ا
مادته الغفل، أي ما يجعل منه

صلة بالمحسوس. وهذا يعني أن الواقع هو الهيكل العظمي للنصوص الأدبية. إنه جسدها، ولكن قبل إحلال الروح في خلاياه كي يتمور بالعافية وينبض بالحركة. أما الخيال فبواسطته يصير النص الأدبي مساحة حرة. وهو لن يسهم في تغيير الواقع، أو في تغيير النفس المتلقية التي من شأنها أن تغير واقعها دوماً ودون توقف، إلا إذا صار إلى هذه الصورة حصراً. فما كان للنص الأدبي أن يكون إلا لكي لا يتخبّر الروح بين الوقائع، أي لكي لا يتشيأ فيخسر قيمته الداخلية التي من دونها لن يكون سوى حمأ مسنون.

بيد أن النص الأدبي لا يغدو إنسانياً إلا بالوجدان قبل سواه. فلئن قرأت دستويفسكي، فإنك لن تجد سر المزية في تراثه كامناً في شيء قبل أصالة الوجدان. وقل الشيء نفسه عن شكسبير، وكذلك عن الشعر العربي التراثي، ولا سيما الغزل العذري المألوم على نحو نبيل. ولهذا، يجوز القول بأن الشعر التراثي نفسه، بما فيه من قيم وجدانية نفيسة، كفيل بأن يرفد النقد الجديد بآفاق من شأنها أن تفتحه على أمداء لم يلامسها من قبل. وفي الحق أن النصوص الأدبية الجيدة هي رافد شديد القدرة على تجديد النقد وإنعاشه بفضل ما تملك أن

قيم نبيلة ووثيقة الصلة بالحياة.
لا يستطيع أن يتعلم النقد من
الجيدة لن يكون ناقداً أصلياً في
.

تأكيده أن الوجدان الصوفي، أو
إلى الألطاف الحسنى، وكذلك
الروحية الحميمة، هو واحد من
القادرة على تزويد الأدب بالحيوية
أن يكون ابن الفارض مثلاً على
ذا الشاعر إلى اللطائف الهيفاء،
انئ المستتب في البعيد، إن هذا
بالدنف الأصلي الناجي من

. لقد أدين الصوفيون في هذا الزمن الأعجف بتهمة الرجعية، فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي. وبذلك نُحيّ جانباً كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها.

. الوجدان الصوفي، أو وجدان الحنين إلى الألطاف الحسنى، وكذلك وجدان الرعوش الروحية الحميمة، هو واحد من أغنى الممكنات القادرة على تزويد الأدب بالحيوية المنعشة.

الفجاجة والرخاوة، هو من أنبل ما أنتجته البشرية من محتويات الوجدان النبيل. فربما صح الزعم بأن شعر ذلك العاشق النادر هو مزيج من غبطة رائقة ومن حزن شفاف يمازج النفس المطهمة من المهد إلى اللحد. وليس من قبيل الشطح أن يقال بأنه روح محض لا شأن له إلا أن "يتحرش بالجمال إلى الردى"، على حد قوله في التائية الكبرى، حتى لكأنه يفتلذ فلذة من الأبدية ويطرحها في صحنك.

وخلاصة ما يراد من هذا المثال أن النقد ينبغي عليه أن يستمد مبادئه من النصوص الأدبية نفسها، وأن يتعلم منها جميع الأصول التي تملك أن تؤصل شجرته التي يرجى لها أن تكون يانعة وباسقة في آن واحد. ويملك ابن الفارض حصراً أن يعلم الناقد درساً خلاصته أن النص الجيد لا يصير إلى هذه الحال، أقصد حال الجودة، إلا إذا كان مزوداً بجرعة وجدانية دافئة وكافية في الوقت نفسه. كما أن في ميسوره، بل في ميسور كل صوفي بلغ رتبة الصفاء الخالص، أن يسهم في إنضاج الذوق لدى الناقد المعاصر الذي صار في أمس الحاجة إلى الذائقة التي من دونها لن يكون هنالك نقد أصيل بتاتاً. فكل نقد أصيل يتوجب عليه أن يجيب عن هذا السؤال الذي هو سؤال القيمة حصراً، أو القيمة بوصفها برهة تركيبية في صميم الروح: هل بلغ النص المنقود إلى شغاف الفؤاد؟ فمما هو مؤكد أن قيمته يؤكدها مدى هذا البلوغ نفسه. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا السؤال هو سؤال الذائقة حصراً، وبذلك يغدو سؤال القيمة وسؤال الذائقة، شيئاً واحداً، أو تصير الذائقة والقيمة اسمين لمسمى واحد بعينه.

لقد أدين الصوفيون في هذا الزمن الأعجف بتهمة الرجعية، فحكم عليهم بالنفي إلى أقصى المنافي. وبذلك نُحّي جانباً كنز من أغنى كنوز الثقافة العالمية بأسرها. أليس الإنسان الصوفي رائداً للمساحات المحظورة وجوّاباً للمسافات التي لا يجوبها إلا التشرد المقدس؟ أليس الإنسان الصوفي ثورة على كل تقييد يبتغي الارتكاس في الجحور والأماكن المغلقة؟ وبما أنه يرود القصي، فلا بد من أن يكون الكشف واحدة من مقولاته الكبرى. ولهذا، فإن الإنسان المتأثر بالمبدأ الصوفي سوف ينظر إلى النص الأدبي بوصفه صنفاً من أصناف الكشف، وإلى النقد من حيث هو كشف الكشف. وبذلك حصراً يصير الكاتب والناقد معاً دائرة متكاملة، أي أن كلاً منهما يكمل الآخر ويكتمل به.

فيا للصوفية من موروث ذهبي أُهمل بغير وجه حق.

***

ولقد اهتم النقد الحديث أيما اهتمام بمعرفة العلة التي دفعت البشر في معظم أرجاء الأرض إلى ممارسة الكتابة وإنجاز المبتكرات الفنية. ولعل الموروث الصوفي أن يكون شديد القدرة على الاستجابة لهذه المسألة الإشكالية، وذلك لأن الصوفية هي فقه الغموض الذي من دونه سوف لن نفهم الكثير. يقول ابن عربي في "فصوص الحكم"، أو في الفص الأول حصراً: "لما شاء الحق سبحانه، من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء، أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه، في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفاً بالوجود ويظهر به سره إليه، فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة؛ فإنه يظهر نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجلية له."

إذن، لما أراد الحق أن يرى أعيان صفاته، التي هي محتوياته، ماثلة في حضور حسي يكون بمثابة المرآة، ينظر فيها فيرى كلية ذاته التي لا

حصر لصفاتها وممكناتها، قد ابتكر العالم ليكون محلاً مرئياً تظهر فيه الأشياء التي لا تتيسر مشاهدتها في هوية الفكر المجردة قبل أن تتجلى على هذا النحو المنظور. وهذه هي العلة التي دفعت بالكون إلى الوجود. فلقد جاءت الأشياء إلى النور لتكون من أجل العين حصراً. وجميع الذين مجّدو العين والرؤيا (التي هي الاسم الآخر للإله رع، إله الشمس أو إله النور)، إنما ينتمون، بشكل أو بآخر، إلى الديانة الفرعونية، إذ إن مصر الفرعونية هي البلد الوحيد الذي عبد العين ومجدها أيما تمجيد.

ومع أن هذا التفسير الذي قدمه الشيخ الأكبر متعال، أو مثالي إلى حد بعيد، فإن في الميسور نقل هذا المذهب إلى حيّز النظرية الأدبية على نحو مقنع، بحيث يمكن لك أن تقول بأن علة الكتابة والتفنن بوجه عام، هي رغبة النفس في أن تضع محتوياتها أمامها لتنظر إلى صورة ذاتها كما تنظر في مرآة. فمن خلال التعبير تخرج صفات النفس من الداخل وتتجلى أو تتبدى على هيئة إنجاز خارجي منظور بعين الذات. وهذا هو التخارج، أو
دقة.

. إن النفس تتفنن وتتأدب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن مدخراتها تبتغي أن تخرج إلى فسحة المشمس المغمس بالنور.

وحين تمعن النفس في ت
من ذاتها إلى ذاتها، فإنها لا
شيء سوى النظر في هويتها
سوى التعرف على ذاتها حصراً
الفني سوف يظل الكنز الذات
مدفوناً في العماء الأبكم الأع
بنصوع أن الأمر كله محصو
والبصيرة على السواء. وذلك
أطلقت عليه الصوفية اسم التجل

وبانكشاف مضمرات الـ
الداخلية الصافية، ينتعش الفؤ
نفسها، أو بأفيائه المشحونة بشحنة الوجدان، الذي من دونه يتعذر على الأدب الرفيع أن يكون.

ولكن النفس لا تتوقف عند حد الالتذاذ بمكنوزاتها ومحمولاتها الذاتية، بل هي تضيف إلى ذلك ما من شأنه أن يعكر صفوها، أي ما يعارضها ويحاصرها ويأتي إليها بجحيم حارق فاتك. وبذلك فإنها تستوعب جميع أشكال التضاد والانشطار وما يخلخل الاستتباب ويحول دون السعادة والهناءة، أو هو لا يسمح لهما بالحضور إلا في بعض الأحيان فقط.

ثم إن النفس تتفنن وتتأدب لأن نوافيرها تريد أن تتدفق، ولأن مدخراتها تبتغي أن تخرج إلى فسحة المشمس المغمس بالنور. وبذلك فإنها تمنح نفسها فرصة التعرف على البكارة الدائمة في أشياء لا حصر لها بتاتاً. وبذلك تتجدد أزمانها وينأى عنها رهلها وركودها. وبإيجاز، فإن ينبوع الكتابة أو التعبير بوجه عام هو رغبة النفس في النفح والتضوع، في التألق والإشعاع، في التخارج أو في المجيء من الكمون والغياب.

ولعل مما هو شديد الأهمية أن يقال بأن النفس تشتهي اللغة العالية التي تند عن الاندراج في عالم المياومة الداجن الباهت الفقير. ولقد أكد الصوفيون على أن الإنسان واللغة اسمان لمسمى واحد بعينه. فلقد أعلن ابن عربي في المجلد الثاني من "الفتوحات المكية" قائلاً: "لولا الكلام لكنا اليوم في عدم." وهذا يعني أن ثمة نصاً أدبياً لأن ممكنات اللغة تسمح بوجوده، بل تلحف في المطالبة بحضوره. فما كان لشيء أن يكون إلا لأنه ممكن قد آن أوانه، أو صار في الميسور أن يخرج من الإضمار إلى العيان.

ومما يستحق التأكيد في هذا الموضع من النسق الراهن أن جميع هذه الأفكار المبثوثة ههنا تقع في الصميم من مذهب الشيخ الأكبر، ذلك الأستاذ العملاق الذي لم يستفد منه الفكر العربي الحديث إلا قليلاً وحسب. وهذا يعني أننا قد

التهمتنا المعاصرة حتى نسينا التراث.

وبالمثال الآنف الذكر يتبدى الموروث الصوفي قادراً على الإسهام، لا في معايير النقد التطبيقية وكفى، بل كذلك في نظرية الأدب نفسها، أي في التعرف على ماهيته حصراً، ولا سيما بوصفه لغة تحاول أن تتجاوز لغة الواقع لتشق دربها صوب عنان السماء.

ولكن لا بد لي من توضيح يحتاجه السياق. أن يصير النقد كشفاً واعتناء بالموحي، الذي هو التماوج المتحرك داخل النص ابتغاء الإسهام في صنع المزية، فإن تلك الحالة لن تعرقل التذهن أو الفاعليات التحليلية الأُخرى المعتمدة على المحاكمات المنطقية، حتى وإن جنح الكشف إلى الشطح في بعض الأحيان. فالشطح، ولا سيما المعتدل، هو برهة حتمية في مسار العملية النقدية، أو قل إن من العسير أن يتخلص من العقل إلا نسبياً وحسب، وبخاصة حين يراد للفعل النقدي أن ينأى عن المحاكاة الببغاوية المشكومة بنماذج جامدة أو متخثرة. فإما أن تتأسس الحرية في أساس المسار النقدي، وإما أن لا ينتج النقد سوى الممسوخ والممجوج. وليس أمام كل ما هو موح سوى أن يتخثر أو يسيل. إن التجمد في الاتباع أو المحاكاة موت، وإن ارتياد المجاهيل هو الحياة البشرية حين تبتغي أن تعاش على الأصالة.

ومما ينبغي التشديد عليه دون ملل أو كلل هو أن هذه العناصر المتباينة من شأنها أن تلتغم وتندمل داخل العملية النقدية نفسها. ومن شأن هذا التلاحم أن يفضي إلى وحدة عضوية هي أميل إلى التكامل منها إلى التناقض. وبهذا التكامل، إن كان أصلياً، يملك النقد فرصة جيدة للحصول على ثروات غزيرة وشديدة الحيوية والنفاسة.

إذن، ثمة على الدوام شموس للأقمار الشاحبة، واستخلاص الزمان من أشداق الفراغ أمر ممكن، بل جد ممكن حقاً.

خصائص البناء النصي
في
كليلة ودمنة

نجاة عرب الشعبة- الجزائر

يعتبر النص الأدبي منبع دلالات عديدة ومتنوعة، فكل شيء فيه جدير أن يكون دليلاً. والبناء العام للنص يشكل -بلا شك -أحد العناصر الأساسية التي تكوّن النصوص الأدبية السردية، بما تحمله من أبعاد دلالية ورمزية، يعتني المبدع في نسجها وهيكلتها أيما اعتناء، من أجل الإيحاء بها إلى معاني ودلالات خاصة.

-البحث البنيوي الحديث يتناول النص الأدبي من الجانب البنائي، قصد معرفة الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، والتي بحركتها ينبني النص.

والبحث البنيوي الحديث، يتناول النص الأدبي من الجانب البنائي، قصد معرفة الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، والتي بحركتها ينبني النص. ونحن في هذه الدراسة، سنحاول تفكيك الهيكل الخارجي لكليلة ودمنة وتفصيل الأبعاد الرمزية للبنية العامة التي تهيكل نسيج النص.

إن الملاحظ على البنية العامة في كليلة ودمنة، أنها تتشكل من عنصرين أساسين، ربما يعتبران سر شهرة الكتاب عبر العصور واستمرارية تلهف الناس على قراءته، هذان العنصران هما: أولاً، القصة الإطار بما تحتوي من أبواب أمثال لها مقوماتها السردية الخاصة بها، وثانياً، التداخل السردي الذي يتمظهر في شكل قصة داخل قصة، لها أيضاً مقوماتها السردية الخاصة بها. وقبل هذا وذاك فإن النص العام يتصدره عنوان رئيس، كما يتصدر كل باب مثل عنوان خاص به، وداخل كل باب أمثالاً ضمنية تتصدرها، هي الأخرى، عناوين خاصة بها. إن هذه التشكيلة البنيوية الخاصة بعناوين النصوص السردية في الكتاب نراها تستوقفنا بحدة لنستهل بها هذه الدراسة.

1-العنوان:

لا شك، أن العنوان يشكل بالنسبة إلى الدارس المفتاح الرئيس الذي يعينه على استكناه، وتفسير عالم النص الأدبي، فهو المنارة التي تضيء فضاء النص وتقود القارئ إلى فك رموزه وكشف غموضه باعتباره علامة دالة.

والجدير بالذكر، أن النقاد القدامى اعتنوا بدراسة "العنوان" وأدركوا أنه لازمة نصية، حيث بحثوا وظائفه ودلالاته، نذكر من بينهم في سبيل المثال، أبا القاسم الكلامي، في كتابه "إحكام صنعة الكلام" والذي تضمن فصلاً خاصاً بالعنوان، بحث صاحبه فيه المعاني اللغوية للفظ عنوان، كما بحث أهمية العنوان وقيمته الأدبية والفنية في إقامة النص. من هنا نستنتج أن العرب أدركوا أهمية العنوان في بناء النص وخلصوا إلى أنه قيمة لفظية دالة، من حيث أنه يؤدي الوظيفة الإشارية التي تميز النصوص عن بعضها بعضاً.

هذا عن القدماء، أما عن المحدثين فقد جاءت عناية النقاد والمنظرين الغربيين للعنوان ضمن عنايتهم بالتنظير للنص الأدبي عموماً، والسردي خصوصاً، ولقد جاء ذلك في أبحاث الشكلانيين الروس، وما أنبثق عنهم من مدارس نقدية كالبنيوية، والشعرية البنيوية، وغيرها. إن هذه المدارس النقدية تعتبر العنوان جزءاً لا يتجزأ من الكلية النصية، له وظائف بنيوية بالنسبة لهيكل النص الخارجي، وأخرى دلالية في علاقته بالمادة الحكائية أو الشعرية. من هذا المنطلق النظري نجد عبد الملك مرتاض يعرض خصائص العنوان في سياق دراسته لإحدى روايات نجيب محفوظ فيقول:

"إن هذا العنوان يرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة. فكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير..، وأي عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف" (1).

أما العنوان عند السيميائيين، فإنه يعد علامة أو إيقوناً يحمل معاني ودلالات تفيد القارئ في تأويل مضمون النص. ونظرتهم تلك جاءت بناء على تعريفهم للأدب "بأنه حدث علامي مرة، وأخرى بأنه نظام علامي. ويرتكز التعريفان على اختلافهما في كلمتي الحدث والنظام على ركيزة واحدة هي العلامة، ومعنى ذلك أن النص الأدبي علامة" (2). وبناء عليه، يبرز السؤال المنهجي الهام الذي سيدفع بالتحليل إلى غايته، والذي تتحدد صيغته على النحو التالي: كيف يمكننا قراءة عنوان "كليلة ودمنة" بوصفه جزءاً من النص وعلامة تدل عليه؟

-أدرك العرب أهمية العنوان في بناء النص، وخلصوا إلى أنه قيمة لفظية دالة، من حيث أنه يؤدي الوظيفة الإشارية التي تميز النصوص عن بعضها بعضاً.

نشير بدءاً إلى أننا سننطلق في مدارسة وتحليل العنوان من وجهتين اثنتين، الأولى نعتني فيها بتحليل العنوان في علاقته بالكلية النصية، ونعني بذلك العنوان الذي يتصدر واجهة النص المكتوب المتمثلة في الغلاف، وتبيين علاقته بالنصوص السردية الداخلية. ثم ننتقل بالقراءة في العناوين الداخلية، وهي العناوين الخاصة بالأبواب والأمثال الضمنية.

يحتل العنوان في الفضاء النصي "موقعاً استراتيجياً خاصاً، يشرف منه على النص، يحرسه ويضمن وحدته وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى" (3)، لهذه الأغراض الخاصة اختار ابن المقفع "كليلة ودمنة" عنواناً لمؤلفه الذي يتضمن سروداً خرافية متنوعة، جاء أغلبها على لسان الحيوان.

ومن أهم الوظائف التي يقوم بها العنوان، أنه يهيئ للمتلقي السبيل لمقروئية النص لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلغه إليه. فهل حقق "كليلة ودمنة" العنوان هذه الأغراض؟

إن العنوان هنا، يمثل الدال الذي يحقق من حيث التركيب اللساني العناصر الحاضرة وهو الدال اللغوي (كليلة ودمنة)، بينما المدلول، فإنه يشير إلى عناصر الغياب (المعنى العميق) وعلى القارئ أن يكشفها، بممارسة القراءة الفاعلة.

إننا لما نتأمل هذا العنوان "كليلة ودمنة" من حيث مظهره السطحي، نجده يتركب من اسمين لشخصين يربط بينهما تركيبياً حرف العطف "الواو".

وأول ما يوحي به هذا التركيب، أن هناك قصة معينة أبطالها هذا الثنائي الذي جاء اسمهما على ظهر الكتاب عنواناً له، لكنه لا يوحي بملامح أو خصوصيات هذه القصة. وإذا أردنا استقراء العنوان "كليلة ودمنة" نحوياً، فإننا نجده يتركب من جملة اسمية مبتدؤها ظاهر لكن خبرها مستتر، وكأن العنوان بهذا المظهر التركيبي، يحث القارئ على البحث عن خبر الجملة

المستتر، عبر خرق فضاء النص بالقراءة الفاعلة لعله يحظى بالخبر المجهول.

لما يبدأ القارئ في قراءة النصوص السردية التي يتضمنها الكتاب، قراءة متتابعة، يدرك أن كليلة ودمنة العنوان، يدل على شخصيتين سرديتين محوريتين في إحدى أبواب الكتاب، وهو باب "الأسد والثور"، وهنا يبرز السؤال التالي: لماذا اختار المؤلف هاتين الشخصيتين بالذات عنواناً للكتاب دوناً عن غيرهما من الشخصيات السردية الأخرى؟

قبل أن نجيب على هذا التساؤل، لا بد لنا أن نتذكر قول ابن المقفع الذي جاء في تقديمه للكتاب؛ وهو: "وكذلك من يقرأ هذا الكتاب ولم يعلم غرضه ظاهراً وباطناً لم ينتفع بما بدا له من خطبه ونقشه. كما لو قدموا لرجل جوزاً صحيحاً لم ينتفع به إلاّ أن يكسره وينتفع بما فيه"(4).

إن بنية النص من منظور ابن المقفع، تشبه حبة الجوز في استعصاء إدراك لبها إلا بعد كسرها، كذلك الأمر مع النص الذي يحتاج إلى قارئ مثالي متمكن من أصول القراءة، ليتسنى له إدراك بناه العميقة. إن كلام ابن المقفع يوحي إلى وجود علامات مستترة في النص بدءاً من العنوان حيث لا يتم كشفها إلا بكسر حواجز النص. وإذا قرأ المتلقي أمثال الكتاب كما أراد ابن المقفع، فإنه –لا محالة –يدرك أن العنوان يتضمن علامتين مستترتين توحي إليهما شخصيتا كليلة ودمنة انطلاقاً من الأغراض السردية التي تؤديانها في النسيج السردي للنص، تمثل هاتان العلامتان في عنصري الخير والشر، ولقد تقدم اسم كليلة على دمنة في العنوان من منطلق تقديم الإيجابي على السلبي؛ فكليلة –كما نعلم –تمثل الجانب الخيّر في النص السردي، بينما دمنة تمثل الجانب الشرير. ولو نحاول إعادة تركيب العنوان، بناء على العلامتين المضمرتين نجده يأتي على النحو التالي، "الخير والشر".

إن الذي يدعم رؤيتنا التأويلية هذه، هو النظر إلى محتوى النصوص السردية التي يتضمنها الكتاب بدءاً من الأبواب إلى غاية أصغر مثل سردي ضمني، فإننا نجد أن البناء الدلالي لهذه السرود أو هذه المحكيات يقوم على الصراع القائم بين هذه الثنائية الضدية (الخير والشر)، وعن هذه الثنائية الضدية ذاتها ينبثق العديد من الثنائيات الضدية الأخرى. بمعنى آخر فإن المعنى الذي تضمّنه العنوان، ما هو إلا تركيب للدلالات المشحونة في النص الكلي انطلاقاً من الرؤية التوليدية للمعنى.

إن كليلة ودمنة النص، مبني إذن على ثنائيات ضدية كثيرة منبثقة أساساً –كما سبق وأن أشرنا –من المعنى الموجود في العنوان، تبين خلفيات الصراع وأسبابه إنها –في الحقيقة –نظرة ابن المقفع إلى العالم الإنساني المبني على هذه الثنائية الضدية ذاتها (الخير والشر)، والتي نتج عنها العديد من الثنائيات الضدية في السياقات السردية للأمثال من مثل: الحاكم والمحكوم، العدل والظلم، الحق والباطل، القوي والضعيف، السالب والمسلوب... إليخ.

إن هذه العلامات المتناقضة تحتل حيزاً كبيراً في البناء الدلالي (السردي) للكتاب، وتساهم بشكل فعال في البناء العام للنصوص السردية المتضمنة داخل الكتاب.

لنعود –الآن –إلى السؤال السالف الذكر، بعد أن توفرت لدينا المعطيات الكافية للإجابة، وهو كما سبق وأن طرحناه: لماذا اختار المؤلف كليلة ودمنة عنواناً للكتاب؟

إن كليلة ودمنة شخصيتان محوريتان في باب الأسد والثور الذي شغل أكبر مساحة في الفضاء النصي في كليلة ودمنة، والتي تقدر

–يحتل العنوان في الفضاء النصي موقعاً استراتيجياً خاصاً، يشرف منه على النص، يحرسه ويضمن وحدته وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى.

–تقدم اسم "كليلة" على "دمنة" في العنوان من منطلق تقديم الإيجابي على السلبي، "فكليلة" تمثل الجانب الخيّر في النص السردي بينما "دمنة" تمثل الجانب الشرير.

بنصف حجم الكتاب تقريباً. وهو باب يحمل الكثير من المعاني والدلالات والعبر. كما أنه يحتوي على أكبر عدد من الأمثال الصغرى، مقارنة مع الأبواب الأخرى.

ومن ثم، فإن الذي يقرأ كليلة ودمنة النص –على الأغلب –بعد انتهائه من القراءة، سيعلق بذهنه باب الأسد والثور والشخصيتين المحوريتين كليلة ودمنة. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن دلالة هذا الثنائي الباطنة، تظهر للقارئ عبر الانتشار السردي للنصوص في كتاب كليلة ودمنة ككل، وكل شخصية سردية تجسد الخير في تلك النصوص هي صورة لكليلة، والعكس صحيح، ولهذا كان من المنطق أن يصوغ المؤلف من اسمي الشخصيتين عنواناً لمؤلفه.

وهناك زاوية أخرى، نحاول أن ننطلق منها في قراءة العنوان وهي أن "كليلة ودمنة" العنوان هو إحالة على البنية السردية للكتاب، أو بعبارة أخرى مقومات السرد المتمثلة في سارد يبث السرد ومتلقي يستقبله ويتلقاه.

إننا لما نقرأ باب الأسد والثور نجد الشخصيتين كليلة ودمنة جسدتا في أكثر من موقع سردي الشخصية الساردة من جانب، والشخصية المتلقية من جانب آخر. ولما نطلع على كافة النصوص السردية التي يتألف منها الكتاب نجدها آخر. ولما نطلع على كافة النصوص السردية التي يتألف منها الكتاب نجدها قائمة على هذا الثنائي السردي (المانح للسرد والمتلقي) بدءاً من المشهد الاستهلالي إلى آخر مقطع من النصوص السردية. فالنص ككل، إذا تمتعنا فيه من هذه الزاوية نجده، رؤية إلى بنية السرد التقليدي، القائمة على مانح للسرد ومستقبل له.

لننظر –الآن –في العناوين الداخلية التي تتصدر الأبواب الأمثال، حيث نجد ابن المقفع قسم الكتاب إلى خمسة عشر باباً، كل باب خصه بعنوان معين يميزه عن باقي الأبواب، وذلك انطلاقاً من أن العنوان –كما رأينا سالفاً –يشكل إحدى مقومات النص وعلامة دالة عليه. ومن الأمور الملفتة للانتباه في تصميم شكل البناء النصي في كليلة ودمنة، خصوصية تدوين العناوين التي تترأس نص كل باب وتتمثل في تأطير العناوين الكبرى التي تشفع –داخل الإطار –بعبارة تحدد المضمون العام الذي سيجري في سياقه الباب المثل. فلماذا التأطير؟ وما الغرض منه؟

عرفنا من قبل أن العنوان هو جزء من النص، فهو يتصدر النص ليدل عليه ويميزه، ليضمن استمراريته عبر الزمن. ولمّا نجد عناوين الأبواب مؤطرة، فإنها علامة دالة على خصوصية الأبواب الأمثال لتؤكد استقلالها عن بعضها بعضاً، كما يعمل الإطار على تمييز الأبواب عن الأمثال الصغرى الضمنية التي تتميز هي الأخرى بعناوين خاصة بها. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن التأطير يساعد المتلقي على الانتباه والتذكر، مما يجعله يدرك إيحاءات النص ودلالاته الخاصة؛ خصوصاً إذا كانت هذه الإطارات تمزج بها الألوان الدالة والرسومات الموحية، ولعل ميشيل بيتور M. Buttor خير من بين أهمية الرسوم في النصوص الأدبية بالنسبة للمتلقي. (5)

هذا عن الشكل، أما عن صياغة عناوين الأبواب، فإننا نلاحظ أنها تأتي مركبة من أسماء لشخصيات سردية في النص، من ذلك: "باب القرد والغيلم"، و"باب الناسك وابن عرس"، و"باب إيلاذ وشادرم وإبراخت"، وغيرها.. لقد عمد المؤلف وضع عناوين الأبواب على هذا الشكل التركيبي لأنها أكثر إيحاء إلى القارئ بوجود قصص معينة تمثل تلك الأسماء البارزة في العناوين أبطالها

المحورية، فهذا بلا شك سيدفع المتلقي إلى قراءة تلك النصوص السردية لمعرفة ما حكاية تلك الشخوص. نستنتج من ذلك أن الشكل الخارجي للنص يشكل حافزاً إيجابياً على فعل القراءة.

ومن الخصائص الهامة التي يتميز بها كتاب كليلة ودمنة، تركيبة عناوين الأمثال الضمنية في الأبواب. حيث نلفيها تعلن عن وجود نسيج سردي جديد له خصائصه ومقوماته السردية. وهي بهذا الشكل نجدها تختلف من حيث البنية التركيبية مع العنوان الرئيس للكتاب وعناوين الأبواب، فالمؤلف سلك نسقاً آخر في تشكيل عناوين الأمثال الضمنية حيث استعوض أسماء الشخوص بذكر بعض ملامح الأحداث التي تقوم عليها البنية الدلالية للمثل الضمني. من مثل ذلك، هذا العنوان: "مثل المرأة البائعة السمسم المقشور بغير المقشور"، فهو عنوان غريب ومشوق، يجعل المتلقي يتساءل ما الذي دفع بهذه المرأة أن تبيع السمسم المقشور بغير المقشور؟، إن هذا السؤال يشكل حافزاً كبيراً على قراءة المثل الضمني وربما تعمد المؤلف ذلك لأن كثرة السرود الصغرى قد تؤدي إلى ملل المتلقي فيتوقف عن متابعة القراءة، وحتى لا يحدث ذلك فإن المؤلف عمد إلى ذكر بعض ملامح أحداث المثل حتى يحفز المتلقي على القراءة عن طريق فعل التشويق. وهذه بعض العناوين التي جاءت على هذا الشكل: "مثل أصل العداوة بين الغربان والبوم"، و"مثل الناسك والفأرة المحولة جارية". وغيرها.

ويمكن في الأخير أن نبين العلاقة التي تربط العنوان الرئيس بالعناوين الداخلية (الأبواب)، والعلاقة التي تربط هذه الأخيرة بعناوين الأمثال الضمنية. حيث نجد أن العنوان الرئيس للكتاب يقوم على احتواء الأبواب [illegible] ونصوصها، وهذه الأخيرة تحت[illegible] الصغرى بعناوينها مما يجعلنا نستنتج أن العلاقة التي تربط العناوين بعضها ببعض هي علاقة احتواء.

إننا لما نمعن النظر في هندسة النص، أي القواعد التي تحكم متن الكتاب وتشكل هيكل بنيته الخارجية، فإنه يحق لنا إعطاء تصور أو تأويل واضح بخصوص هذا الشكل. وهو أن الكتاب مقسم إلى عدة أبواب أمثال رئيسة لا رابط بينها سردياً، حيث إنها تشكل بالنسبة إلى النص انفتاحات سردية جديدة ومستقلة، فكل باب منها يطل على فضاء سردي تختلف بنيته السردية عن الباب السابق واللاحق له، ما عدا البابين الأولين فإنهما مرتبطان سردياً وهما (باب الأسد والثور، وباب الفحص عن أمر دمنة). إننا نجد معمارية القصر في كتاب كليلة ودمنة تبدو واضحة من خلال هندسة النص؛ فكما نعلم أن السرد في هذا النص جاء على لسان الفيلسوف بيدبا موجهاً إياه إلى المتلقي الملك دبشليم الذي جاء السرد بطلب منه. وهذا يعني أن عملية السرد حدثت في قصر الملك، فلماذا لا يكون السارد قد استوحى الشكل الهندسي لبناء الحكي من هندسة القصر؟. ولكي نوضح ذلك نقول، إن العنوان الرئيس للكتاب هو رمز للبوابة الرئيسة للقصر التي يلج منها الناس إلى داخل القصر، ولعل الغموض الذي يعتري القارئ لما يصادف العنوان، إنما هو إيحاء إلى صعوبة الدخول إلى قصر الملك فلكي يدخل أحد إلى القصر يجب أن يكون محصناً بمكانة تليق بمنزلة الملك وحاشيته، ولعل هذا التأويل يدعمه ما جاء في مقدمة ابن المقفع للكتاب حيث أكد من خلالها على أن الذي يقرأ هذا الكتاب يجب أن يكون على درجة من الوعي والفطنة حتى يدرك معانيه العميقة ودلالاته الكائنة وإلا فإنه لن يكون جديراً بقراءة كتاب كليلة ودمنة.

أ[illegible] الأمثال، فإنها تكتسي صبغة

–القصة الإطار باحتوائها للأمثال الداخلية ترمز إلى المملكة باحتوائها للحاشية والرعية، بطبقاتها وانقساماتها.

–من الخصائص الهامة التي يتميز بها كتاب كليلة ودمنة، تركيب عناوين الأمثال الضمنية في الأبواب حيث نلفيها تعلن عن وجود نسيج سردي جديد، له خصائصه ومقوماته

رمزيــة قويــة لأنهــا تفصــل بــين المتــون الســردية للأبواب وتعمل على حفظها من الذوبان في متون سـردية أخـرى وتجعـل كـل بـاب يخـتص بعنـوان يفصله عن باقي الأبواب. والأبواب الأمثال بذلك، ترمز إلى تلك الأبواب التي تشكل مداخل لدهاليز القصر المتعددة والتي يحيط بها الغموض من كل جانـب، إن كـل مـدخل يـؤدي إلـى فضـاء واسـع ملـيء بالأسـرار والحكايـات المتنوعـة، حكايـات المكائد والوشايات التي لا تخلو القصور منها في كل زمان ومكان، وما الأمثال إلا تصوير واضح لحياة الإنسان المليئة بالتناقضات القائمة أساساً على الصراع بين الخير والشر. وكخلاصة لما سـبق ذكـره؛ إن المؤلـف اعتمـد فـي بنـاء هيكـل الـنص علـى تصـور جمـالي أراده أن يكـون دالاً على مقصديته المضمرة.

2-القصة الإطار:

لقد وظـف ابـن المقفـع اللعبـة السـردية فـي كتابـه كليلـة ودمنـة بشـكل مميـز فـي إنتـاج قالـب سردي جديد لم يعهده الأدب العربي من قبل، إن هذه القصة تؤطر خمسة عشر باباً، كل باب منها يحتوي عدداً من القصص والأمثال.

وهـي بـذلك تقـوم مقـام الإطـار الـذي يحـيط بالصورة من الأنحاء الأربعة، وداخلها يتراءى لنا عالماً خاصاً، لا يكشف كنهه إلا قارئ بارع يملك وسائل القراءة العميقة.

إن بطلي هذه القصة -كما نعلم -هما الملك دبشليم، وبيدبا الفيلسوف، يقوم بين الاثنين حوار عقلاني، يسرد الفيلسوف في ضوئه أمثالاً سردية، تـدور فـي عمومهـا حـول الوضـع النفسـي والاجتماعي للإنسان بشكل عام.

والقـراءة فـي الهيكـل الخـارجي للـنص، كمـا أسـلفنا -هـي محاولـة لمعاينـة البنـاء العـام للـنص السـردي، اعتبـاراً مـن أن الشـكل الفنـي يعلـن عـن أشياء قد لا يعلن عنها الخطاب السردي بصيغة مباشرة.

تعـد القصــة الإطـار بالنسـبة للـنص ككـل، البوابـة الرئيسـة التـي يلـج القـارئ مـن خلالهـا إلـى الأبواب الأمثال المؤطرة داخلها، وللأهمية البنائية التـي تحتلهـا القصـة الإطـار فـي الهيكـل العـام للكتـاب، فإننـا نجدها ترمـز إلـى المملكـة بحصـنها ورعاياهـا. وإذا تأملنـا أكثـر فـي خصوصـية هـذه القصة وأهميتها في بنية الكتاب، فإننا نتصور أن ابـن المقفـع يحـاول أن يرسـم لنـا عبـر هـذه البنيـة العامة بناء آخر، هو بناء واقعي يخص المجتمع، فالقصـة الإطـار باحتوائهـا للأمثـال الداخليـة ترمـز إلـى المملكـة باحتوائهـا للحاشـية والرعيـة، بطبقاتهـا وانقساماتها. وإذا كانت الرعية تمثل دعامة الملك، فـإن القصـص الداخليـة تمثـل دعامـة القصـة الإطار.

3-القصة داخل القصة:

إن الإطـار العـام للشـكل النصـي فـي كليلـة ودمنـة، تنـتظم فـي نطاقـه بنيـات عديـدة صـغرى، لعل أهمها يبرز في فضاء النص الداخلي، والذي يتمثـل فـي القصـة داخـل القصـة، هـذه الخاصـية التي تعتبر الأساس الثاني الذي يرتكز عليه البناء العـام للكتـاب. إنـه بقـراءة القصـص الضـمنية، بتـداخلاتها وتراكيبهــا الســردية، نجــدها تحمــل مضـامين كثيـرة متنوعـة ومعـاني عميقـة تخـص الإنسـان، أو بعبـارة أدق تخـص الـنفس البشـرية بتعقيـداتها وتناقضــاتها، خيرهـا وشـرها، ضـعفها وقوتها.. فلو نتأمل دلالية هذا البناء السردي، فإننا نجـده يـوحي لنـا بتركيبـة الـنفس البشـرية ظاهرهـا وباطنها وتحولاتها؛ هذه النفس التي كثيراً ما حاول الإنسـان المفكـر قـديماً أن يفـك أسـرارها ويعـرف حقيقتهـا، بـل إنـه راح ينظـر لهـا بنظريـات فلسـفية خاصـة. فنحن نتصور أن تلك القصص المتداخلة

باحتوائها لمضامين عديدة ورؤى مختلفة، تجسد النفس البشرية بتنوعها أيضاً، ومثلما يجد القارئ نفسه لما يقرأ تلك القصص المتوالدة عن بعضها بعضاً، في متاهة سردية، فكذلك الأمر بالنسبة للإنسان، الذي ما أن حاول فهم حقيقة هذه النفس، وجد نفسه في متاهة فكرية وفلسفية.

وإذا كنا خلصنا –من قبل –إلى أن القصة الإطار، هي رمز للمملكة ككل بحصنها وحاشيتها، فإننا لو نتأمل هذا التراكب الحكائي من هذه الزاوية بالذات (التداخل) نستوحي رمزيتها إلى بنية المجتمع داخل إطار السلطة الملكية. فهذا التراكب الحكائي هو رمز للتراكب الاجتماعي. وإذا كانت كل حكاية تبدو قائمة بذاتها مستقلة عن الحكايات الأخرى من حيث مضمونها وشخوصها، لكن هذا لا ينفي أن هناك ما يربطها بغيرها من الأمثال والحكايات، وتتمثل في الرابط البنيوي الذي يستند إلى التوالد السردي الذي يؤكد عدم انفصالها عن بقية الأمثال والحكايات. إننا ننظر إلى القصة داخل القصة من هذه الزاوية لنقرب صورة رمزها إلى بنية المجتمع بطبقاته الاجتماعية المختلفة (الغنية، والميسورة، والفقيرة) والمتكاملة. لأن كل طبقة منها تكمل معيشياً الطبقة الأخرى. وابن المقفع أوجد ذلك الشكل الحكائي ليحدث التكامل السردي. ويمكننا القول أيضاً، إن الترابط الموضوعي في بعض الأبواب بالأمثال الضمنية فإنه يوحي إلى رؤية السارد نحو الترابط الاجتماعي.

إننا ننتهي بعد هذه القراءة في خصائص البناء النصي في كليلة ودمنة، إلى أن النص السردي (كليلة ودمنة) عبارة عن بنية متعددة الدلالات، حاول ابن المقفع، من خلالها، أن يمارس رؤيته الخاصة نحو النفس البشرية في المجتمع الذي عاش فيه.

***

–إن النص السردي (كليلة ودمنة) عبارة عن بنية متعددة الدلالات، حاول ابن المقفع، من خلالها، أن يمارس رؤيته الخاصة نحو النفس البشرية في المجتمع الذي عاش فيه.

*المراجع المعتمدة

1–عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 277.

2–محمد بلواهم، "علم العلامات والنص الأدبي" السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة 15 –17 ماي 1995، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ص ب 12. ص 42.

3–الطاهر رواينية، "شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم"، السيميائية والنص الأدبي (مرجع سابق) ص 141.

4–عبد الله ابن المقفع، كليلة ودمنة، دار المشرق، بيروت، ط12، سنة 1973، ص 52.

5–راجع ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط2، 1982.

❑❑❑

تقنية القناع
في
النقد الأدبي العربي الحديث

د.عبد الله أبو هيف- سورية

شاب مصطلح ((القناع)) اللبس منذ ظهوره أواخر ستينات القرن العشرين بالنظر إلى التباس علاقات الاتصال والانفصال بين الفنون من جهة، وتغير مفهوم الجنس الأدبي من جهة ثانية، وبطء تطور المسرح العربي وانقطاعه من مرحلة لأخرى من جهة ثالثة. ولعلنا نتقصى علامات تشكله من خلال جهود الباحثين والنقاد والشعراء مراعين قدر الإمكان التدرج الزمني والصوغ المفهومي نظرياً وتطبيقياً.

. شاب مصطلح القناع اللبس منذ ظهوره أواخر ستينيات القرن العشرين، بالنظر إلى التباس علاقات الاتصال والانفصال بين الفنون من جهة، وتغير مفهوم الجنس الأدبي من جهة ثانية، وبطء تطور المسرح العربي وانقطاعه من مرحلة لأخرى من جهة ثالثة.

1 . إحسان عباس:

ارتبط مفهوم القناع في الشعر بالحداثة التي بلغت ذروتها في ستينيات القرن العشرين بالنظر إلى إنجازات شعرية لصيقة بالرمز أو الأسطورة أو المرآة أو القرين أو الصورة، ونشير في تلك المرحلة إلى أهم الإشارات التي تسمى القناع أو تقارب مفهومه، وهي بحثا إحسان عباس (فلسطين) ((الصورة الأخرى في شعر البياتي)) (1) و((أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث)) (2). وسمّي القناع بالصورة الكبيرة أو الأخرى، ويلاحظ أنه تناول ((مأساة الحلاج)) لصلاح عبد الصبور، وهي مسرحية، ولا ينطبق عليها مفهوم القناع، على أنها قصيدة، وتداخل مفهوم الرمز عنده بمفهوم القناع، واستند على نحو لماح إلى مفهوم المسرحة. ويلمح عباس أيضاً إلى مفهومي الاستبطان السيري وخصائص الأنماط الأصلية المبنية على الطقوس والشعائر وتبئير الرموز والأساطير، وتستفاد دلالاتها بالحدس عنده غالباً، بينما يستلزم درسها في المنهج الأساطيري إجراءات أعقد وأوسع.

ومازج هذه المفاهيم جميعها بمفهوم النسق التقاليد الشامل لسيرورة التقليدي الأدبية العربية مما هو شائع اليوم في النقد الثقافي الذي يتطور بتأثير ما بعد الحداثة بتقانات التمثيل الثقافي حين ركز على استلهام الموروث العربي: الأدبي والشعبي، وترافق هذا المفهوم عنده بمفهوم المفارقة الناجم عن تعدد الدلالات وتباين أشكال ظهورها في الصوغ الأسلوبي والجمالي لفكرة ما، ولاسيما أشكال تجسيدها في صورة أو رمز أو أسطرة... الخ.

وكشف عباس مبكراً عن ضعف التقنع في الشعر حين يتماهى الشاعر مع الشخصية ذات القناع، ثم يخرج عن التماهي ليفصح عن شخصيته أو صوته الذاتي السيري متوازياً مع القناع أو متفاصحاً عليه أو مخاطباً شاكياً متوجعاً أمامه.. الخ، فيصف تدخل البياتي في قصيدته ((محنة أبي العلاء)) خارجاً عن سياق التماهي إلى نجوى ذاتية ضيقة، ((فيتحدث بنفسه عن أبي العلاء، كأنه لم يسعفه البناء الشعري على الاستمرار في الصورة الدرامية حتى نهايتها)) .(3).

لقد عالج عباس القناع من خلال مفاهيم مقاربة له، وإن تعددت مصطلحاته من الرمز إلى النموذج إلى الصورة. ولا يجانب عبد الرحمن بسيسو (فلسطين) الرأي الصحيح في استلهام عباس لمكونات فهمه للقناع من اليوت ويونغ وفراي، ومنهج الأخير الأسطوري بتقديري هو الأكثر دوراناً في ارتياده لرؤى القناع ((من مفاهيم حملها للرمز الكبير وردائفه الأخرى: بحيث نستطيع أن نفترض أن الريادة الحقيقية للبياتي في هذا المجال تكمن في استدعاء المصطلح من النقد الإنجليزي لإطلاقه في النقد العربي، وفي التفريق ما بين القناع والشخصية الشعرية التي ليست قناعاً، أكثر مما تكمن في محاولة تأصيل منطوياته المفهومية من وجهات مغايرة لتلك التي تناولتها دراسة إحسان عباس)) (4).

ثم استخدم عباس مصطلح القناع في كتابه ((اتجاهات الشعر العربي المعاصر)). وظهرت الإلماحة الثانية في كتاب عبد الوهاب البياتي ((تجربتي الشعرية)) حين جعل التقنع السمة البارزة للحداثة استيعاباً للأسلوب الشعري الجديد الذي مضى فيه سابقاً نحو حداثة الشعر، فقد حاول البياتي . برأيه . أن يوفق ((بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية. ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة. وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال ((قناع)) عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور))(5).

2 . عبد الوهاب البياتي:

ولربما كانت تجربة البياتي هي الأولى في معاينة مفهوم القناع وملامسة عناصره، وهي مأخوذة من اليوت بالدرجة الأولى، ولاسيما فكرة المعادل الموضوعي، وتقوم على وعي الشاعر بالتاريخ وإدغام رؤاه حول المصائر الإنسانية بفكرة النموذج الكبير أو العالي (أو النمط الأدبي في تعريب أدق للمصطلح)) مما يكّون المنهج الأسطوري، غير أن البياتي لم يستغرق في هذه الفكرة وأساليب ممارستها الشعرية والنقدية مكتفياً بالإطار العام لنداء الرؤيا في التقنع، فلاذ بأمرين، الأمر الأول هو موضوع الاختيار باحثاً ((عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من أفكاره، ويُراعى في ذلك أيضاً ((الحداثة)) و((السمة المتجددة)) التي تحملها الشخصية التاريخية أو الأسطورة، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعاً معاصراً على الإطلاق وذلك لانعدام السمة الدالة فيها. ومن هنا، تنشأ الصعوبة. لذلك لا بدّ للشاعر من قراءة التراث قراءة عميقة من خلال رؤية علمية فلسفية شاملة)) (6).

والأمر الثاني هو إلحاحه على توظيف القناع توكيداً على إيصال الدلالات المنشودة أو ما يُسمى القصد، مما لا يظهر إلا في النص، أما

. تداخل التعبير الذاتي الذي يتقرب من الغنائي مع الموضوعي في استخدام تقنية القناع من خلال ولع البياتي بالدوران في تجربته الخاصة، ومحاولته أن تنطق بلسانه وبصوته الخاص.

التعويل على آراء الشعراء أو النقاد خارج النص فلا تورّث إلا المغالطات، وقد تداخل التعبير الذاتي الذي يقترب من الغنائي مع الموضوعي في استخدام تقنية القناع من خلال ولع البياتي بالدوران في تجربته الخاصة ومحاولته أن تنطق بلسانه وبصوته الخاص.

3 . صلاح عبد الصبور:

وكانت الإلماحة الثالثة هي استخدام صلاح عبد الصبور الصريح لمصطلح ((قصيدة القناع)) في كتابه ((حياتي في الشعر)). واستفاد في فهمه لقصيدة القناع من اليوت أيضاً، وفي آفاق كتابته الشعرية حين وجد هذا الاستخدام منطلقاً لمسرحه الشعري مثلما فعل اليوت حين صارت قصيدة القناع مدخله ((إلى عالم الدراما الشعرية)) (7).

. الشاعر حين يستخدم شخصية تراثية فإنه لا يستخدم من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية.

4 . فاضل تامر:

واهتم الناقد فاضل تامر (العراق) بمفهوم القناع في الإلماحة الرابعة في مقالته ((وجه البياتي عبر قناع الخيام)) (8)، وتبنى فيه مفهوم إحسان عباس والبياتي للقناع، غير أنه أفاض في معالجة القناع في القصيدة في كتابه ((مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)) في بحثه ((القناع الدرامي والشعر))، وقد عدّ القناع مسرحاً، غافلاً عن القناع المجازي فيما يخص تفريد القول في اختلاف وظيفته بين الشعر والمسرح، وأثار أسئلة كثيرة مثل التذكر من أجل شخصية أخرى، ومقاربة الشخصية المتخيلة أو الكائن، واتفق مع مجدي وهبه في ((معجم مصطلحات الأدب)) على مصطلح الشخصية المتخيلة persona للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ((حيث نرى أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك في ضمير المتكلم في الرواية أو القصيدة، حيث لا يشترط أبداً أن يعادل . أنا . المؤلف الحقيقي، وكما نرى فإن هذا التحديد يلتقي إلى حد كبير مع وظيفة القناع الدرامي في الشعر)) (9).

ويُلاحظ عود تامر إلى مفهوم القناع في الإناسة، إذ ((يمثل القناع تشوفاً لحالة المرتدي المستقبلية، كما أنه يساعد مرتدي القناع على تحويل نفسه من حالة إلى أخرى)) (10).

وتأمل تامر مفهوم القناع في ضوء نظرية ييتس حول النفس والنفس المضادة، ونبه كولن ويلسون إلى هذه المسالة بالذات عندما أشار إلى أن ييتس يؤمن بأن الشاعر يجب أن يرتدي قناعاً مؤلفاً من نفسه المضادة وقاية لنفسه، وانتقل تامر إلى التعريف بفهم باوند للقناع من خلال الطبيعة اللاشخصية بالنظر إلى أنا الشاعر وأنا الشخصية التاريخية، وبممارسة اليوت نظرياً وتطبيقياً للقناع في الشعر والدراما، فقد [نجح في الاختفاء خلف الأقنعة التاريخية التي خلقها على طريق الخلق الدرامي الموضوعي الذي كان يتجه إليه اليوت والذي بلغ ذروته في مسرحياته الشعرية اللاحقة فيما بعد وخاصة في ((جريمة قتل في الكاتدرائية))] (11).

ثم وجد أن البياتي هو رائد قصيدة القناع في حركة الشعر الجديد، وأشار إلى قصيدته المبكرة ((مذكرات رجل مجهول)) نموذجاً يرهص بقصيدة القناع، حيث شخصية عامل بسيط يدعى سعيد، ولا ينطبق مفهوم قصيدة القناع على هذه القصيدة، لأن شخصية سعيد ليست تاريخية أو معروفة أو محددة في الوجدان الجمعي أو الشعبي العام.

5 . خلدون

الشمعة:

وعرض تامر لدراسة خلدون الشمعة ((عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق)) في كتابه ((الشمس والعنقاء . دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق)). ورأى أن المفهوم عنده يحمل عنصر التمثيل باتجاه القصيدة ذات البناء الدرامي المتكامل. وناقش تجربة صلاح عبد الصبور الذي يقترب، برأيه، في ديوانه الثاني ((أقول لكم)) (1961) من بنية قصيدة القناع، واختار قصيدة ((رجل مجهول)) ليلبس قناعه، ولا ينطبق المفهوم على هذه القصيدة أيضاً، بينما كان الأنسب أن يختار قصائد أخرى لعبد الصبور، وتوقف تالياً عند تجربة شاعر عربي متميز آخر هو أدونيس في قصيدته ((الصقر)) نموذجاً رائعاً لقصيدة القناع الذي ((توحدت عبره رؤيا الشخصية التاريخية برؤيا الشاعر المعاصر)) (12).

وكانت دراسة خلدون الشمعة المشار إليها آنفاً في بحث تامر ذات المنهجية الأوضح في التطور التاريخي لتحديد مفهوم القناع في القصيدة وتطبيقه حتى زمن كتابتها، فقد عني فيها بتعريف القناع من مصدر إنجليزي شائع هو ((الموسوعة البريطانية))، ولم يتوسع بتحليل القناع من زواياه المختلفة سوى النظر إلى القناع صوتاً للذات أو الضمير في مسرى المونولوغ الدرامي.

واللافت للنظر في دراسة خلدون الشمعة هو توكيده على التقنع من خلال التماهي بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ذات القناع في بعدها التاريخي.

6 . جبرا إبراهيم

جبرا:

وألمح جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) إلى مفهوم القناع في دراسته ((الشاعر بطلاً عبر التناقضات)) ضمن كتابه ((النار والجوهر . دراسات في الشعر))، غير أن هذا المفهوم غائم بين عملية فهم الذات الخاصة، ذات الشاعر والعامة، ذات الأمة، واستقلالية هذه الذات عن صورة القناع ترميزاً أو أسطرة، وهو يتحدث عن قناع مهيار الدمشقي الذي يختلف عن الشخصية التاريخية حاملة الاسم مما ينحرف كثيراً عن مفهوم القناع، فلا توجد شخصية بهذا الاسم، وكأنها اختراع من أدونيس الشاعر، فيتلاشى غالباً مفهوم القناع في صوغ الشخصية، أي أنها لا تستعاد أو تستلهم أو تستدعى ما دامت مخيلة الشاعر أدونيس هي التي أنجبتها، ويقال مثل هذا الرأي حول إلماحة خالدة سعيد (سورية) إلى هذا الاستعمال إياه في دراستها ((الهوية المتحركة)) ضمن كتابها ((حركية الإبداع . دراسات في الأدب العربي الحديث)) لدى تحليلها لقناع مهيار الدمشقي، شأن الكثير من النقاد الذين لا يراعون طبيعة القناع وخصائصه الفنية في المرجعية التاريخية أو التناص معها.

. ثمة تداخل في فهم القناع بين القصيدة والمسرحية، لأن لهذين الجنسين الأدبيين تاريخهما الخاص وتشكلاتهما المتميزة، على أن بنية المسرحية تختلف كلياً عن بنية القصيدة.

7 . إلماحات

أخرى:

ووردت إلماحات مماثلة لقصيدة القناع في الكتب التالية، وهي رسائل جامعية بالأمثل، ((الأسطورة في الشعر العربي المعاصر)) لأنس داود (مصر)، و((استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)) لعلي عشري زايد (مصر)، و((دير الملاك . دراسة نقدية للظواهر

. أدخل

((عصفور))

الفنية في الشعر العراقي المعاصر)) لمحسن اطميش (العراق) وأتوقف عند السفر الثالث من كتاب زايد، وعنوانه ((تكنيكات استخدام الشخصية التراثية في شعرنا المعاصر)) نموذجاً لهذه النظرة إلى مفهوم القناع، إذ عدّ هذا الاستخدام قريباً من مفهوم التقنع دون اللجوء إلى تسمية ((القناع))، و((التكنيكات عنده في عنوان هذا السفر تعني مجموعة الطرائق والأساليب التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر في استخدام الشخصية التراثية للتعبير بها، ومجموعة الأشكال والصيغ الفنية التي يتبلور فيها هذا الاستخدام، ومجموعة التصرفات التي يتصرفها بالنسبة للشخصية التراثية، بهدف تطويعها للتعبير عن التجارب المعاصرة التي يوظفها الشاعر للتعبير عنها)) (13).

ويشير الشرح التمهيدي لخطوات تكتيك استخدام الشخصية إلى مقاربة مفهوم القناع، فالشاعر عنده حين يستخدم شخصية تراثية فإنه لا يستخدم من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، فهو يؤول هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها.

ولعله لم يستخدم مصطلح القناع لئلا يضطر إلى الحكم القاسي على تمثل الشعر لهذه التقنية الذاهبة في الحداثة من جهة، الموغلة في القدامة والعراقة (التراث) من جهة أخرى، فقد ذكر الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية، وهي: استعارة صفة من صفاتها أو استعارة بعض أحداث حياتها أو اقتباس بعض أقوالها أو استعارة المدلول العام للشخصية، وميز زايد بين الاستخدام الطردي الذي يندغم بالشخصية ومجراها التاريخي والطبيعي والسيري والاستخدام العكسي الذي ينهض على المفارقة الصارخة أو الهامسة بين الملمح التراثي والبعد المعاصر، وعني بموقف الشاعر من الشخصية المستخدمة متحدثاً من خلالها (صيغة ضمير المتكلم) ومتحدثاً إليها ومتحدثاً عنها (صيغة ضمير الغائب)، والالتفات (ورأه الانتقال بين أكثر من ضمير)، أي أنه مدّ الأسلوب البلاغي ((الالتفات)) إلى رؤيويته النقدية والخطابية حين تجمع القصيدة بين أكثر من ضمير، ويختلف مثل ذلك عن تقنية تعدد الأصوات في تجلياتها الارتجاعية والاستباقية في الوقت نفسه. وحلل أنماط استخدام الشخصية التراثية في خمسة اتجاهات رئيسة هي استخدام الشخصية عنصراً في صورة جزئية، واستخدام الشخصية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد تجربة، واستخدام الشخصية محوراً لقصيدة، واستخدام الشخصية عنواناً عن مرحلة، واستخدام الشخصية محوراً لعمل مسرحي شعري. ولا تنطبق هذه الأنماط على مفهوم القناع باستثناء شمول التقنع لبنية القصيدة وخطابها الفكري في أن تكون الشخصية محوراً للقصيدة أو الشخصية معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد التجربة، ولطالما داخل الشعراء في عمليات استدعاء الشخصيات التراثية، وحظيت قلة قليلة منهم في إنتاج عملية التقنع كمثل قوله عن استخدام الشخصية عنواناً على مرحلة في تحليله من خلال استدعاء شخصية محددة هي السندباد، فقد رآها أغنى ما تمنحه شخصية تراثية لشاعر من طاقات إيحاء ووسائل تعبير، فاضت من خلالها ((شتى أبعاد تجربته الروحية والفكرية والوجدانية والاجتماعية والقومية. ولقد منحها الشاعر بدوره غنى وحياة حيث كشف عما تشتمل عليه ملامحها من قدرة على التجدد الدائم واستيعاب أبعاد تجربة الارتياد وخوض غمار المجهول في كلّ عصر من العصور)) (14).

وثمة تداخل في فهم القناع بين القصيدة

والمسرحية، لأن لهذين الجنسين الأدبيين تاريخهما الخاص وتشكلاتهما المتميزة، على بنية المسرحية تختلف كلياً عن بنية القصيدة.

8 . جابر عصفور:

ثم جاءت دراسة جابر عصفور (مصر) كاشفة للمصطلح ومعمقة لحدوده في النظرية والتطبيق على الرغم من تضييق فهم القناع إلى مستوى الرمز وآفاقه بالدرجة الأولى. وقد وضع الدراسة التطبيقية، حول مهيار الدمشقي أيضاً، وأطلق رؤيته المنهجية المنفتحة على الأسئلة الفكرية والنقدية. ورهن عصفور تعريف القناع بمداه الاستعاري الشامل، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة برأيه، ثم جاهر بمقاربة القناع للاستعارة على أنها أقرب شكل بلاغي يقتنص هذه العلاقة، ((فالاستعارة مثل القناع تتألف من طرفين، مشبه ومشبه به، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها المشبه به في وضع المشبه فحسب، وليست علاقة مقارنة يقارن فيها هذا الطرف بذاك فحسب، بل هي . أساساً . علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر في السياق، وهو المشبه به أو ما يرتبط به، والطرف الغائب الذي لا تكفّ فاعليته، وهو المشبه. وناتج هذه العلاقة معنى جديد، ينفصل عن كلا الطرفين على السواء، وينبع من كلا الطرفين على السواء)) (15).

وحدد عصفور عناصر القناع بإضفاء الموضوعية على صوت الشاعر وهو يستعيد رؤى القناع، وأن يتحدث بضمير المتكلم، حيث ((ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل إلى معنى القناع في القصيدة))(16)، إذ يمثل القناع شخصية تاريخية أو مخترعة تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعاً، فأغلب أقنعة الشعر المعاصر شخصيات يستعيرها الشعراء ليصوغوا من خلالها مواقعهم. ويلاحظ هنا الالتباس في إضافة الشخصية المخترعة البعيدة عن مفهوم القناع ما لم تندغم في مرجعية تاريخية أو تتناص معها، وهو ما فعله في تسويغ قناع مهيار الدمشقي الذي يمثل ذروة تناص التخالف وذروة التقنع الاستعاري، لأن القناع مثلما يؤكد عصفور ((شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد. ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو، فيما يفترض على الأقل، صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذين سمعه ليس هذا وذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً)) (17).

ومن المفيد أن نعاود التوكيد لدى استدعاء الشخصية المخترعة على توافر علائق القناع المسوغة بالتاريخ أو الأسطورة أو الموروث الشعبي مهما أوغل تناص التخالف في الابتعاد عن المرجعية التاريخية، غير أن المهم هو الانطلاقة في التقنع من أرضية هذه المرجعية وتناصاتها. واستعان عصفور بريتشاردز لدى مجاوزة مفهوم القناع التمثيل الحسي إلى الاستعاري معدلاً تعريف الاستعارة، ليجعل منه ((تعريفاً للقناع دون تغير يذكر، إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل، فنقول: إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين، يعملان معاً، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء)) (18).

وأضاء عصفور الأبعاد الأخرى للقناع مثل الدرامية وصلتها بالنسق الثقافي وتوظيفه وزمنيته،

. الرؤيا لا تنطبق دائماً على القناع، وإن استندت إلى بعض خصائص التقنع، مثل صلابة الحدث ومحسوسية الواقع، والنظرة الرمزية والسياق الوجداني الجمعي، وشعرية المعنى.

. القناع يمثل أداة فنية يعمد فيها الشاعر إلى الحلول . التماهي

فالشخصية التاريخية ذات القناع تفرض سياقها الخاص على الشاعر في نفس الوقت الذي يريد فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها في سياق جديد، ولا بد لقصيدة القناع أن تنطوي على درامية ذاتية تقوم على صوت أو تعدد أصوات على سبيل التجاوب أو التعارض مع الشخصيات التاريخية، وهو ناجم عن تناص التآلف أو التخالف. ويؤدي هذا التعالق النصي مع المرجعية التاريخية أو الأسطورية أو الموروثة إلى أبعاد الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، ودعم عصفور رأيه بمعطيات الإناسة واجتهادات الإناسيين، وعلى رأسهم كلود ليفي شتراوس، إذ يتخلل القناع صوغ المفارقة بمستوياتها المتعددة مما يسوغ اندفاعة أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة.

وأدخل عصفور توصيفه النظري للقناع في الفضاء الاستعاري من خلال توسيع حقل الإشارات وإدخال القناع في شبكة الرمز، ليصبح صوت الداخل حاضناً لصوت التاريخ في رؤاه المتغيرة.

9 . محيي الدين صبحي:

وأثارت دراسة محيي الدين صبحي (سورية) ((الرؤيا في شعر البياتي)) أسئلة القناع النظرية والتطبيقية على نحو شامل، فجدد القول في معاني استخدام تقنية القناع عند ييتس وباوند لأمرين هما التخلص من الميوعة العاطفية في القصيدة الغنائية ومقابلة الوضعية العلمية بموضوعية إنسانية تحقق الشمول والعينية المحسوسة في آن، و((هذان الهدفان دفعا بالشاعر الحديث إلى اعتناق نوع من الأفلاطونية الحديثة يقول إن الشاعر لا يعبر عن ذاته، بل عن ذات الجماعة عبر تاريخها بأكمله. هذه النظرية طورها كارل يونغ إلى ما يعرف باللاوعي الجمعي الذي يضم ذلك الإرث الجماعي من المعاني المختزنة في طبيعتنا الموروثة. هذه الصور تتجسد في شخصية بطل أسطوري وأوضاع أسطورية تكررت في ذاكرة العرق مرات لا تحصى. وهذه هي النماذج البدئية الراقدة في لا وعينا والمفترقة عن ذكرياتنا الشخصية بحيث أنها فينا وليست منا. إنها منحدرة إلينا من تجارب العرق. وقد تكاملت هذه النظرية مع فرضيتي بأن الأدب رؤيا شاملة للحياة بأزمنتها الثلاثة)) (19).

ومازج صبحي فرضيته بتسويغ آخر لاكتشاف ((تقنية القناع ودوره في التعبير عن حلم الجماعة بتحقيق الماضي في مستقبل قادم، وذلك بمعاناة التحول والتجسد عبر شعائر الصراع في التضحية والانبعاث، فبعد أن حاز الشاعر الرؤيوي نموذجه البدئي قذف به في دوامة الصراع التاريخي بأن جعل منه قناعاً، مما أوجب عليه أن يقلب أولويات عمله، فبدلاً من أن تكون التقنيات وسيلة لإبراز مغزى القصيدة، صار القناع هو مغزى القصيدة، لأن المقصود بالقناع أن يكشف الحقيقة، فهو شخصية فنية مؤمثلة بحيث تكون عناصرها حوامل للحقيقة المجازية. إن القناع يكشف ما سوف يصير إليه البطل حين يحقق ذاته)) (20).

ومن الواضح أن صبحي يلتزم بالمنهج الأسطوري، ويلّونه بكشوفات النقد الجديد الذي عرّب باسم النقد الموضوعي أو التقويمي أحياناً (21). فرأى أن النموذج البدئي للشاعر . الفارس . المحاصر . الشهيد رُفع إلى أقصى درجات الأمثلة تحت أقنعة الحلاج والمعري والخيام ولوركا وأبي فراس وغيفارا، ثم تماهت الأبطال والعصور لتشكل رؤيا موحدة عن الحضارة العربية الإسلامية، وارتقى صبحي بالنموذج البدئي إلى الأفق الاستعاري الشامل إياه الذي تجاذب معه

عصفور بقوله التمهيدي عن البياتي:

[لكن الشاعر بادر إلى ((الرحيل إلى مدن العشق)) متلبساً بقناع ابن عربي العاشق القادر على خلق عالم نوراني بالكلمات، فالكلمات تنفصل عن العالم الواقعي الذي نشأت فيه وتصعد نحو ماهياتها صعوداً أفلاطونياً بحيث تبقى القصيدة في جو أثير يشفّ عن رؤيا استوحيت من الماضي لتكون مقياساً يحاكم به الحاضر ونبراساً يهدي المستقبل العربي إلى سواء السبيل] (22).

لقد ربط صبحي القناع بتحقق الرؤيا في القصيدة، وعلل استخدامه معتمداً على آراء البياتي وأستاذه إحسان عباس بالدرجة الأولى، وحاول توصيف القناع من خلال استخدام البياتي له: ((النظرة إلى الحياة والموت، النظرة إلى النفي والتنقل، السفر، هنا، لا يعني الموت فقط، وإنما يعني الميلاد أيضاً، فالموت والميلاد في مثل هذه الحالة أشبه بقناعين لوجه واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحدٍ وشموخ أمام قدره في المنفى والملكوت)) (23). وعاين صبحي بعد ذلك نماذج الأقنعة المعاصرة على أنها تلبس لمواقف هذه الشخصيات، إذ ((يعمد البياتي إلى انتقاء حادثة من حياة الأديب أو قطعة من أدبه، ويركز على موقف معين تميزت به الشخصية التي تدور حولها القصيدة)) (24).

ثم مارس صبحي منهجية النقد الجديد في تحليل قناعين من الماضي، ولاسيما وجه القناع الروحي، قناع الحلاج، وقناع المعري، وهو تحليل موضوعي وموضوعاتي ورؤيوي يستفيد من المنهج الأسطوري، ورأى بناء على ذلك، أن قصائد القناع لا تحتاج إلى مستمع بعينه، لأن المتكلم يطل من خلال الأبد، أو الرؤيا الشمولية، وعالج صبحي مدى تطور الرؤيا، ولاسيما التقنع فيها، في المرحلة التالية، ((سفر الفقر والثورة))، على أن حديث البياتي من خلال القناع سبيل ((للإسقاطات التي ترتسم من تجارب الأبطال الحضاريين في الماضي على الحاضر، متحداً بهم، ومتكلماً من خلالهم. ولكن في ((سفر الفقر والثورة)) أحاديث أخرى دون أقنعة تصور تجربته مع عصره، بيد أن جوهر فهمه للقناع هو أنه ((محاولة لأسطرة الواقع بأن تجعل الشاعر الحديث نموذجاً بدئياً، مخلوقاً أسطورياً يرتدي قناع الشهيد والمفكر، متحولاً ضمن تقلبات الفقر والثورة، الحياة والموت، الخفاء والعودة)) (25).

ورأى صبحي أن قصيدة القناع الشمولي تتحقق في تحري الرؤيا ورؤيا التحري، وحلل قناع الخيام نموذجاً، و((المقصود من الرباعيات أن تعيد مرة ثانية توثيق العلاقة بين المقطوعات والتركيز على الرؤيا المعاصرة لتجربة الخيام القديمة . الجديدة، وبذلك يكتمل توحيد القديم والجديد في عمل فني من طراز فريد)) (26).

وسوغ صبحي استخدام البياتي للقناع المتعدد طلباً للوحدة من خلال شخصيات الخيام ولوركا وديك الجن وسواهم في ديوانه ((الموت في الحياة)) سعياً حثيثاً إلى ((الربط بين الديوانين من خلال البحث عن الحياة والحب من خلال الحياة ومن خلال الموت، بحثاً يقوم به الأحياء والأموات على السواء، وبواسطة البحث في كل الأمكنة التي نشأت فيها الحضارات القديمة عبر كلّ العصور، ثم بواسطة التماهي بين الأبطال في كلّ العصور والأمكنة، يستطيع الشاعر أن يبرهن على استمرار البحث، ويتابعه متابعة تظهر أيضاً وحدة الموضوع والوحدة الفنية)) (27).

واستنبط صبحي سمات تصويرية لاستخدام البياتي للأقنعة بوصفها أقنعة من كلمات في ديوان ((الكتابة على الطين)). ولعلنا نذكر ملاحظتين على فهم صبحي للقناع، فهو متداخل على نحو غير محدد مع فكرة الرؤيا حين يستغرق

. هناك نصوص ذات بناء متصاعد يشبه الشجرة التي تنتشر مغايرة لمنطق الرؤيا. وثمة نصوص تبنى بناء دائرياً حيث يبدأ النص بقضية ثم يمضي منها إلى اتجاهات مختلفة.

. مالت النصوص القناعية إلى الإفادة من الفنون الأدبية الحديثة كاستخدام الراوي وتعدد الأشخاص، مما أضفى عليها سمة درامية، وجنبها الوقوع في الغنائية والمباشرة.

فـي تحليلـه بالمجـاز اللغـوي الـدلالي دون تمثيلـه الثقـافي كقولـه عـن صـورة اليـد فـي إحـدى قصـائد البياتي:

((وهذه اليد هي تارة أخرى تمسح صورتها، المهـم أن هـذه اليـد تتـدخل دائمـاً لتتـرك الشـاعر وحيداً، مثلما ماتت لارا وحيدة، وهذه هـي الرؤيـا في القصيدة)) (28).

ويسـتفاد مـن تحليلـه المعمـق أن الرؤيـا لا تنطبق دائماً على القناع، وإن استندت إلى بعض خصائص التقنع، مثل صلابة الحدث ومحسوسية الواقع والنظرة الرمزية والسياق الوجداني الجمعي وشعرية المعنى، وهي سبل الدخول إلى قصيدة القناع إذا راعت استحقاقات المرجعية والتناص.

10 . سامح الرواشدة:

وانتقل حال درس قصيدة القنـاع إلـى بحـث أشمل وأوسع وأعمق مع سامح الرواشدة (الأردن) في كتابه ((القناع في الشعر العربي الحديث . دراسة في النظرية والتطبيق))، وفيها إعادة القول عما سبق بحثه محاولة لتأصيل المفهوم وأشكال ممارسته، فأشار في مفتتح كتابه إلى عدد من الدراسـات التـي اسـتطاع الحصـول عليهـا ممـا تحدثنا، وهي دراسات البياتي ((تجربتي الشعرية)) وعبـاس ((اتجاهـات الشـعر العربـي المعاصـر)) وعصـفور ((أقنعـة الشـعر المعاصـر)) وتـامر ((القنـاع الـدرامي والشـعر)) واطمـيش ((ديـر المـلاك)) وعبد الرضا علي ((القناع في الشعر العربـي المعاصـر)) وصبحي ((الرؤيا فـي شـعر البيـاتي)). ثم قدم نبذة تاريخية عن القناع في جذوره المسرحية القديمة، وفي تحوله من المسرح إلـى الشـعر عنـد ييـتس، وتطـوره لـدى اليـوت وبدايات توظيفه في الشعر العربي خاصة عند البيـاتي، ومفهـوم القنـاع فـي المصـادر العربيـة المؤلفة والمعربة ولاسيما التماهي مع الشخصية أو تلبسها ضمن ما أصبح متواتر القول حول تقنية القنـاع دون تنظيـر شـامل فـي مقاربـة التـاريخ أو الرمـز أو الأسطورة بحثـاً عن الدلالات علـى أن التجربة القناعية . برأيه . تمثل وسيلة فنية تعين على التوصيل الناجح، وألمح إلى فوائد القناع مثل ضبط ((إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر إذ يقوم بتحويل التجربة رمزاً مستقلاً عن الشاعر، مما يدفعه إلى التأمل في التجربة، ويجعله طرفاً فاعلاً في تشكيل البعد الدلالي للنص))، وهو رأي عصفور في بحثه آنف الذكر.

وتنـاول الرواشـدة خصـائص القنـاع بوصـفه تعبيراً عن الحداثة والسمة المتجددة للشعر بتعبير البيـاتي أيضـاً، فـذكر مـن هـذه الخصـائص نفـي التنـافر بـين الفرديـة والبعـد الجمـاعي، واسـتبطان التـاريخ وسبر أغـواره واسـتلهام جوانبـه الإيجابيـة، واتحـاد الشـاعر والشخصـية ذات القنـاع ومقاربـة الـدراما الشـعرية وتعـدد الأصـوات ومحاولـة خلـق أسطرة تاريخية والاستعارية والترميز، وخلص إلى القـول: ((إن القنـاع يمثـل أداة فنيـة يعمـد فيهـا الشاعر إلى الحلول . التماهي . بشخصية أخرى، تمتلـك خطـاً نسـبياً مـن الـذاكرة التاريخيـة للمبـدع والمتلقي، يخفى الشاعر صوته المباشر بها، على نحو تمتزج فيه التجربتان . التجربة المرتبطـة بالشخصـية المسـتدعاة، علـى نحـو تتـوازن فيـه فاعلية طرفي القناع، دون أن يطغى أحدهما على الآخـر، أو ينـزاح أحـدهما انزياحـاً شـبه نهـائي للآخـر، ويجـوز أن ينفـرد فيـه صـوت واحـد لا يخالطـه غيره، أو تتعدد الأصوات علـى نحـو لا يخـلّ بالحـدود الفنيـة المعروفـة للـنص القنـاعي)) (29).

وثمـة خصـائص أخرى للقنـاع وإشكاليته لا تظهر في التعريف مثل تحديد مكانة المرجعية

وسبل التناص وحدود السيرية والدرامية ومدى الاستعارية وأفق تضافر العناصر المكونة لهذه التقانات.

وخصص الرواشدة الباب الأول لعرض بعض المواقف البارزة في النصوص القناعية متجاوزاً تفصيل الإجراءات النقدية في تسمية القناع وتمثلاته، فعدّ خارجياً أو رجلاً منفياً لا اسم له ولا مرجعية قناعاً، واستغرق في الوصف الشارح والتوصيف اللغوي وإدغامهما بالرأي النقدي المجمل حول توظيف القناع كقوله عن قناع ((تأبط شراً)) في قصيدة حيدر محمود ((مرثية لتأبط شراً))، ((فعبّرت شخصيته عن الضعف والانخذال أمام أصحاب المصالح والقوى المتنفذة، فقد وقف وحيداً معزولاً مما سهّل عليهم أن ينالوا منه:

جسدي واحد.. والسكاكين مختلفة

وأنا لست من مازن

فاستبيحوا الذي تستبيحونه.

وأذبحوني على مهل.. وانثروني على الأرصفة

لن يطالبكم بدمي أحد

لن يحاربكم .. أحد

لكنه ينتهي رافضاً الظلم، وواعداً بالثورة على تلك القوى التي حاولت أن تعيق الصعلوك عن أداء رسالته الشعرية)) (30).

والسؤال أيضاً حول النزعة الخطابية في تحليل الشعر ودقة الإحاطة بالملفوظية على النحو الصريح والمضمر كحصر رسالة الصعلوك بالشعرية على سبيل المثال. ولعل الإمعان في عنوانات فصول الباب الأول يشير إلى تغليب الخطابة على النقد والموضو الفكرية والفنية، وهي: ((أقنع والرفض)) و((أقنعة الإخفاق و((أقنعة الاغتراب))، و((أقنعة الإدانة)).

وعالج الرواشدة في الباب الثاني أساليب توجيه الشخصية القناعية في فصول أربعة هي: ((توجيه الموقف الكلي للشخصية القناعية)) و((توجيه الحدث القناعي المستدعى من تجربة الشخصية القناعية)) و((توجيه اللغة المستدعاة من تجربة الشخصية القناعية)) و((توجيه الرمز المستدعي مع تجربة الشخصية القناعية)) وقد تابع الرواشدة في هذا الباب طريقته الشارحة للموضوعات والأغراض في قصيدة القناع، فـ ((مبلغ طموحه، كما يرى، هو امتلاك القدرة على تطويع التجربة السابقة والتصرف بها، وإضافة دلالات جديدة، وتوجيه بعض مفردات التجربة القديمة لتخدم تجربته، وتعبّر عنها)) (31).

وثمة آراء كثيرة قابلة للنقاش، كأن يعد المكان قناعاً مثل رمز عمورية عند خليل خوري حين ((تصبح رمزاً عند شاعرنا للمدن العربية التي يغزوها الأعداء، فلا ينتخي لها من قيادات الأمة رجل واحد، ويبدو جلياً أن هذا الرمز يحتل موضعاً محدوداً من جسد النص، وينتهي دوره في موضعه، إذ نجد البيت الذي يليه يتجاوز أثر الرمز ليحمل بعداً جديداً يقوم على إنكار الإنسان الحر لملامحه، لأنّ كلّ ما يتبدى مما لا يمكن الاقتناع به أو الرضا عنه)) (32). وتتكرر محاولات إضفاء القناع على ((خارجي)) أو ((صعلوك)) أو ((العراقي الساعي إلى إلغاء الحدود بين الأمة)) أو ((ليلى)) دون ربطها بمرجعيتها التاريخية أو الأسطورية أو الشعبية كالحديث عن ((ليلى بلا عشاق)) لدى شوقي بغدادي.

وخصص الرواشدة الباب الثالث لبنية النص القناعي، في فصلين الأول عن تعدد الأصوات كال البنائية، وهي النص الأفقي والنص العمودي والنص الدائري.

. تشير آخر الدراسات عن قصيدة القناع إلى رسوخ المفهوم وتقاناته وإجراءاته المنهجية والمعرفية في النقد الأدبي العربي الحديث.

. يمكّن القناع الشاعر من العودة باللغة إلى ينبوعها الأول، فتكون لغة القصيدة رموزاً تتوالد، وهي الأشياء في كينونتها، وفي صيرورتها، وفي ماهيتها العميقة.

وقد أظهر الرواشدة المنهجية الموضوعية في تحليل قصيدة القناع إيجازاً وفهماً لتشكيلهما الفني، ولاسيما عنايته بتقنيات محددة مثل أسلوب المونولوغ الداخلي الذي يعدّ تكنيكاً من أبرز تكنيكات اتجاه تيار الوعي في الرواية الحديثة، وهو اتجاه يهتم بمحتوى وعي الأبطال الداخلي، يركز على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، بتعبير علي عشري زايد.

ويلاحظ الرواشدة أن اللجوء إلى المونولوغ الداخلي يسعف على حيلة فنية تؤدي وظيفة تخطي صوت القناع المنقسم لئلا يقتحم النص بصوته المباشر، و((دون أن يمزق الستارة التي يتقنع بها، ليبقى وجهه متخفياً وراء قناعه، ويضمن لصوته الاستتار)) (33).

وأبدى الرواشدة ملاحظات نقدية ختامية على عمليات التشكيل القناعي، وسماها هنات ومزالق أخرجت بعض الأقنعة عن الحدود السليمة لمفهوم القناع وحدوده، وهي: هشاشة القشرة القناعية، أو طغيان الهم المعاصر على التجربة، أو عجز الشخصية عن حمل الهم المعاصر من خلال تضخيم التجربة المستدعاة، أو تمزيق القناع، أو الانحراف بالتجربة المعاصرة عن دلالاتها السابقة أو غموض دلالات النص القناعي. وهي ملاحظات قابلة جميعها للحوار، غير أنها الدراسة التطبيقية الأوسع لقصيدة القناع استناداً لمعطيات نظرية محددة، وتشير النتائج في الخاتمة إلى تدقيق قصيدة القناع وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، وأهمها:

1. تعود هذه الظاهرة إلى جذور تراثية قديمة، وكان البياتي أول من وظّفها عن وعي في شعرنا الحديث، ومثل هذا الحكم لا يتفق مع ريادة مختلفة لشعراء آخرين مثل السياب وعبد الصبور وغيرهما.
2. التبس القناع بعدد من المصطلحات الأخرى، ورأى أن القناع يمثل ظاهرة تختلف عن الاستعارة والمرآة، وترتبط بالرمز، وتقترب من التشكيل الأسطوري، ومن المفيد أن نوضح باستمرار أن للاستعارة مفهوماً بلاغياً تتسع في المبنى الاستعاري لتستوعب بنية التقنع.
3. مالت النصوص القناعية إلى الإفادة من الفنون الأدبية الحديثة كاستخدام الراوي وتعدد الأشخاص، مما أضفى عليها مسحة درامية، وجنّبها الوقوع في الغنائية والمباشرة.
4. أفاد الشعراء من تجارب الشخصيات مثل الاستعانة بلغة الشخصية المتقنع بها، وهذا مظهر من مظاهر التناص.
5. انتقد الرواشدة مقولة السمة الدالة التي انطلق منها البياتي، لأن السمة الدالة تخضع لقدرات الشاعر نفسه، والمعول على الشاعر الذي يصوغ التجربة نفسه.
6. عاين الرواشدة مدى التناص في تآلفه أو تخالفه لدى استحضار بعض الأحداث الدالة فيما يخدم التجربة المعاصرة بغض النظر إن كان الحدث قد انحرف عن الدلالة الماضية أو وافقها.
7. استحضر بعض الشعراء رموزاً أخرى أدخلوها في بنية نصوصهم القناعية، ودعا إلى تثميرها في دلالات جديدة تجاوز الفهم السابق، وهي إشكالية معقدة تتصل بحدود التخييل للتناص مع المرجعية.
8. اختلفت أبنية النص القناعي، كأن تبقى أفقية حول قضية واحدة، وقد كشفت الدراسة عن نمطين من النصوص الأول هو الأفقي المجمّع الذي تسيطر فيه قضية واحدة على

النص من بدايته حتى نهايته، والثاني هو الأفقي المفرّق الذي يدور حول مجموعة من القضايا لا يجمعها خيط قوي، فتبدو وكأنها نصوص متباعدة. وهناك نصوص ذات بناء متصاعد يشبه الشجرة التي تنتشر مغايرة لمنطلق الرؤيا. وثمة نصوص تُبنى بناء دائرياً حيث يبدأ النص بقضية ثم يمضي منها إلى اتجاهات مختلفة.

9 . حملت النصوص القناعية رؤى ومضامين مختلفة ذات أبعاد فردية أو قطرية أو قومية أو إنسانية.

10 . وقع بعض الشعراء بهنات وسلبيات لدى توظيفهم من تجارب الشخصيات التراثية، وجرى الإلماح إليها.

11 . عبد الرحمن بسيسو:

ثم صدرت دراسة أعمق للتشكيل القناعي لعبد الرحمن بسيسو (فلسطين)، وحملت عنواناً صريحاً هو ((قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر . تحليل الظاهرة)). اهتم بسيسو في الفصل الأول بتأصيل المفهوم، فعرض لمفاهيم القناع بوصفه روحاً أو طوطماً أو إلهاً أسطورياً في الحضارات القديمة، وقد تأسس هذا المفهوم ((على اشتغال مبدأ رئيسي هو التقمص الذي تتحدد في ضوئه علاقة مرتدى القناع بالقناع، مثلما تتحدد علاقة الآخرين به
الإنسان القناع الذي يغطي وجه
يغطي جسده، حتى يخرج من ش
وأمام الآخرين، ويدخل في ذات
هوية أخرى. وهو الأمر الذ
القناع يفضي إلى تحولات و
خروج من الشخصية وتجاوز ل

. قصيدة القناع هي شعر الوعي والصناعة، فالشاعر يختار بوعي كامل قناعه وتجربته، ويشذب الحدث ليتناسب وتجربته، ويراقب عمله مراقبة تامة.

شخصية أخرى أو إدخال لها، عبر تقمص ذاتها واكتساب هويتها، وبذلك يصبح القناع هو العين التي يرى بها المقنع ذاته.. والوجه الحقيقي لذاته العميقة التي اكتسبها لحظة أن ارتداه)) (34).

وأوضح نشأة القناع في المسرح الشعري القديم، والمعاني اللغوية للقناع وردائفه مثل شخص persona، person، وشخصية character وانتقل المعنى إلى مفهوم القناع persona وMask عند ييتس وعزراباوند واليوت. وهو عود لتواتر القول في الدراسات السابقة على نحو أكثر تفصيلاً، فظهر مفهوم الشخصية الشعرية والقناع بوصفهما نوعين شعريين، وحلل الوقائع الأساسية الدالة على أن المونولوغ الدرامي ليس نوعاً شعرياً جديداً، وإنما هو شكل شعري جديد. أما الوقائع الأساسية فهي:

أولاً: تتأسس الطبيعة الجدلية لمبدأ التقنع، تكوينياً وفاعلية إنتاجية على تجربة رؤيا داخلية. ينفتح فيها الشاعر على حركة تفاعل مستمرة باستمرار القصيدة مع ((أنا)) مغاير أو أكثر، ينتج عنه ديالكتيك تماهٍ يكسب الذاتية طابعاً موضوعياً، والغنائية طابعاً رمزياً، ويضفي على الرغبة في التعبير عن الذات تصويرية موضوعية وكثافة رمزية.

ثانياً: تتأسس العلاقة ما بين قاع النص وسطحه، وما بين أعماق القناع ووجهه على مدى تفاعل العناصر النصية المتداخلة في بناء النص، والأقطاب المتعالقة في تكوين القناع لدى تواشج الفاعلية الباطنية لتجربة الرؤيا الداخلية وديالكتيك التماهي، والفاعلية الظاهرة لبؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي وديالكتيك التناص.

ثالثاً: تتوضح فاعلية هذا التواشج من خلال

. إن بعض الشعراء المعاصرين قد استفاد من تقانة القناع في العودة إلى التراث للتعبير عن تجربة معاصرة، وقصيدة القناع . وهي حداثية . تنفصل عن التراث بقدر ما تتصل به.

تحليل العلاقة بين مكونات النسيج النصي في إطار تحليل العلاقة ما بين سطح النص وقاعه ووجهه القناع وأعماقه.

رابعاً: تقود الوقائع السابقة إلى استخلاص قاعدة مؤداها أن ارتفاع درجة كثافة القناع والنص على المستويات الثلاثة: الموضوعي، الدرامي، الرمزي، تفضي إلى درجة الالتباس في إحالة كلّ من الصوت المسموع في النص، والضمير المهيمن عليه.

خامساً: تذهب الإحالة في المقاطع التي توظف بؤرة التشخيص الغنائي فحسب إلى أنا الشاعر الغنائي فحسب، وتذهب إحالة الصوت والضمير في المقاطع التي توظف بؤرة التشخيص الدرامي الغنائي إلى الأنا المغاير باعتباره كينونة أو شخصية مسبقة الوجود، أي باعتباره أصلاً غير محول، ليتعامل معه. بوصفه قطباً مستقلاً بذاته.

ويؤدي ذلك الاحتساب إلى القناع التكويني المحكم وقصيدته، والعنصر الرئيس في هذا الاشتغال هو تحليل حركة إحالة ضمير المتكلم للتعرف على مدى حضور المبدع في نصه، وليس ذلك في قصيدة القناع فقط، بل في جميع القصائد والأعمال الأدبية مما دعاه إلى تحليل الاتجاهين الموضوعي والبلاغي في رؤية قصيدة القناع.

وأشار بسيسو إلى الخلاف بين الناقد الموضوعي والناقد البلاغي إزاء دقة المصطلح حسب توضيحات علم السرد لدى بوث W.C.Booth حين يدمج المؤلف الفعلي نفسه، واعياً أو غير واع في عمله الإبداعي، لأن القناع هو الذي يعبّر عن جملة الخيارات الواعية للمؤلف من خلال ذات متحققة، وأكثر كمالاً له كفنان. ثم عالج مفهوم يونغ للقناع لإضاءة ديالكتيك التماهي ودينامياته. ويفضي هذا المفهوم إلى البعد المجازي للتماهي على أنه منظومة التكيف أو الأسلوب الذي نتواصل به مع العالم: مما ((يؤكد حقيقة أن القناع الذي نتعرفه في هذه القصيدة أو تلك من قصائد شاعر واحد ليس إلا وجهاً من وجوه ذاته العميقة أو تجلياً من تجليات هويته الجوهرية، من حيث أنهما، وعلى ترادف معنييهما، ثابت تتوالى عليه في مجرى ديالكتيك يجمع الكينونة والصيرورة أحوال وتحولات، ومن حيث أن قصيدة القناع تنطوي على الإيحاء بتجربة الرؤيا الداخلية التي تمور في قاعها فيما هي تقول التجربة التي يخوضها القناع، ومن حيث أنهما جسد فني للقناع بجميع مستوياته وأبعاده وامتدادات تجربته))(35).

ثم تقصى بسيسو مفهوم القناع عند الشعراء والنقاد العرب: إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، فاضل تامر، جبرا إبراهيم جبرا، خالدة سعيد، أنس داود، علي عشري زائد، محسن اطميش، جابر عصفور، أحمد كمال زكي، ومحمد هدارة، صلاح فضل. وكنا ناقشنا هذا المفهوم لدى عدد منهم، أما الآخرون الذين جاوزناهم فثمة مبالغة مستفيضة في مقاربة شغلهم على مفهوم القناع.

ونظر بسيسو في الفصل الثاني في دوافع التقنع الناجمة عن العلاقات المتشابكة التي تتحرك في ثلاثة مجالات هي على التوالي: المجال الاجتماعي . السياسي . الفكري والثقافي، والمجال النفسي، والمجال الإبداعي . التعبيري، أي أن الدوافع تتسم بميزات وخصائص ترتد إلى علاقة الشاعر بالمجال الذي تنبع منه، فهي إما أن تكون اجتماعية، سياسية، فكرية، ثقافية، وإما

أن تكـون نفسـية، وإمـا أن تكـون إبداعيـة تتصـل برؤيـة الشـاعر لمجالـه الإبـداعي . التعبيـري الخاص، الذي هو الشعر. ويلاحظ أن بسيسو قد اعتمد على العوامل المساعدة في النقد استرشاداً بوجهات نظر المؤلفين وآرائهم مما أدلوا به خارج القصـائد. ووجد أن وظيفـة التغطيـة الأبـرز فـي المجـال الأول، ((وهـي وظيفـة أساسـية للإقنـاع، تلمح إلى حضور الدوافع الرئيسة الثلاثة: اختراق الواقـع وأنظمـة التـابو التـي تكبلـه، تجـاوز الذاتيـة صوب الموضوعية، والغنائية الفردية باتجاه غنائية كونية، والتعبيرية المباشرة باتجاه تصويرية رمزية، وأخيـراً، وفــي تواشـج متصـل: اختـراق الـذات والغوص في أعماقها بحثاً عن هويتها العميقة، عن القناع)) (36).

ورأى بسيسـو فـي المجـال الثـاني أن دافـع البحـث عـن الهويـة يعطـي القنـاع وظيفـة جديـدة تتمثـل فـي كونــه مجـالاً حيويـاً أو بنيـة زمانيـة ومكانيـة لهـذا البحـث. وليسـت الـدوافع التعبيريـة الإبداعيـة إلا اسـتجابة للـدوافع الأخـرى، ولـيس إشـباعها إلا إشـباعاً للـدوافع النابعـة عـن علاقـة الشـاعر بواقعــه وبذاتــه، ففــي الـدوافع التعبيريـة الإبداعيـة تتكشـف جميـع الـدوافع أو تتحـول إلـى دوافـع تعبيريـة . إبداعيـة، وتظـل منطويـة علـى جـوهر مـا تحملـه الـدوافع الأخـرى مـن غايـات وأهـداف تضـيئها علاقـة الشـاعر بالشـعر، ومـا تكشـف عـن آليـات تخلقهـا، وتـ تحولاتها.

وأفضــى هـذا التحليـل لـدو قابليـات إتاحـة الإمكانـات المجـ الشاعر:

أولاً: يقـدم القنـاع للشـاعر إمكاني الرمز ومعناه، والدال ومدلول ذلـك علـى الـتخلص مـن ثـ تنطوي عليها بعض الصور

– *دراسة بسيسو للقناع منهجية ودقيقة في فهم قصيدة القناع تاريخياً وتطبيقياً ونظرياً.*

– *يقدم القناع للشاعر إمكانية ثنائية الرمز ومعناه، والدال ومدلوله، ويساعده بعد ذلك على التخلص من ثنائية اللغة التي تنطوي عليها بعض الصور البلاغية.*

الصـورة الحسـية وجـود حقيقـي والمـدلول المجرد وجود غير حقيقي، والقناع يلغي هذه الثنائية، لأنه وجود في ذاته.

ثانياً: يمكّن القناع الشاعر من العودة باللغة إلى ينبوعها الأول، فتكـون لغـة القصـيدة رمـوزاً تتوالـد ، وهـي الأشـياء فـي كينونتهـا وفـي صيرورتها وفي ماهيتها العميقة.

ثالثاً: يولّد حضور القناع نمطاً أصلياً أو رمزاً أو فضاء من الرموز، فيكون القناع، حسب ما يبـين إحسـان عبـاس مـدخلاً لخلـق أسـطورة تاريخيـة، لا تاريخـاً حقيقيـاً، فهـو مـن هـذه الناحيـة تعبيـر عـن التضـايق مـن التـاريخ الحقيقي بخلق بديل له: الأسطورة. ويفيد هذا الـرأي فـي أن القنـاع يقـوم علـى حركتـي التناص والتماهي في مبنى استعاري خاص.

ونظر بسيسو في الفصل الثالث في تشكيل مصـادر القنـاع دخـولاً فـي بحثـه التطبيقـي، مـن خـلال الأصـول التاريخيـة والإبداعيـة والطبيعيـة، فعاين في المدخل الأول تراتب الأصول من خلال تراتب السياقات . الأصول بتعيين درجة الاتصال، وتراتب السياقات . الأصول لتحديد عدد الأقنعة، وتراتب السياقات . الأصـول لذكر عدد القصـائد بلوغاً لدلالات التراتب.

ثـم مضـى فـي الدراسـة الإحصـائية لتكـرار الأصول من خلال متكررات الأقنعة والقصائد عند شـاعر واحـد، وعنـد أكثـر مـن شـاعر، واسـتنباط ـة لــذلك. واســتكمل دراســته ع الأصـول وتعاقبهـا فـي مجـالات ر بين الطبيعة والإبداع والتاريخ اقـب الزمنـي للأنـات المغـايرة رية من جهة أخرى. ويتمثل هذا ـة الأرواحيـة (أنسـنة الطبيعـة) رية . الدينية (أنسنة الآلهة وتأليه

البشر) والمرحلة التاريخية القديمة (التراث العربي . الإسلامي والحقبة الجاهلية وحقبة صدر الإسلام والحقبتان الأموية والعباسية والتاريخ الحديث حيث إبداعات الآخر وواقع الأنا).

وختم بسيسو دراسته الإحصائية للأقنعة بحسب تشكيل مصادرها بمعنى القناع الأبقى بالتعليق على قناع يوسف الذي يشير إلى وصل ((الواقع بالأسطورة، كي يؤسطر الواقع، ويجعل الأسطورة واقعاً. وكأنما هو بذلك يضعنا أمام تجلٍّ شكلي لشبكة الأقنعة يدل على الفكرة الجوهرية التي تنطوي عليها، وتجسدها أغلب الأقنعة التي تشكلها فكرة التجدد المستمرة والتخلق الدائم التي تؤكد أن الثابت الوحيد في هذا الوجود هو التغير الذي يقوم على تفاعل الأنا بالآخر، مغيراً الأنا والآخر، واصلاً الزمان بالأبدية، والمتناهي بما لا يتناهى، ومؤكداً جوهر الإنسان ومغزى الحياة)) (37).

إن دراسة بسيسو منهجية ودقيقة في فهم قصيدة القناع تاريخياً ونظرياً وتطبيقياً، ولاسيما التعامل مع أبرز خصيصتين في تشكيلها، أعني المرجعية والتناص، وإن جاوزت بعض عناصر هذا التشكيل في علائقه المتشابكة بالتمثيل الثقافي من جهة، وبالبنى الاستعارية من جهة أخرى، فقد غلب بسيسو المنهج النفسي على بقية المناهج في تحليل الظاهرة، ثم غلب المنهج الإحصائي الذي يحتاج إلى تسويغات فكرية وفنية في درسه التطبيقي، لأن المنهج الإحصائي لا يفي بأغراض تحليل القناع إحاطة بإنتاج قصيدة القناع أو إدراكاً جمالياً ومعرفياً لإعادة إنتاج معنى القناع.

12 . محمد جميل شلش:

ثم ظهر كتيب ((قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث)) لمحمد جميل شلش (العراق)، وهو أحد رواد الحداثة الشعرية في العراق وصاحب عشرات المجموعات الشعرية والأبحاث، بينما تشير دراسته إلى قطيعة معرفية بين الأقطار العربية، لأن شلش بعيد كل البعد عما أنجز في بحث القناع وقصيدته في النقد العربي الحديث، فقد اعتقد أنه، على حدّ علمه، لا يوجد ناقد عمد ((إلى تقديم قصيدة القناع في كتاب، يوجز معناها وتاريخها وأول من كتب فيها في الشعر الحديث، ومن أين اجتلبها هذا الشاعر، ولماذا عمد إلى الكتابة وفق تقنيتها، وما هي فضاءاتها، وما الذي أضافته لتجربة الشاعر الحديث)) (38).

ثم أعاد الأسئلة المعروفة والمتواترة عن اجتلاب قصيدة القناع من عالم المسرح الدرامي، وأن الشاعر الغربي استفاد من هذا المسرح، فأدخل هذه القصيدة في تقنية قصيدته الحديثة. وأشار شلش إلى إقبال الشاعر العربي الحديث على كتابة قصيدة القناع، لأنها تثري القصيدة العربية، وتضع الشاعر الحديث في صلب مهمته الأساسية رائياً ومبشراً ونذيراً وشاهداً على عصره وعلى قضيته.

ووجد شلش أن نقاداً قد خلطوا بين مفهوم قصيدة القناع وتقنياتها، فعدوا قصيدة القناع نوعاً من أنواع الاقتباس والتناص والقص، مثلما خلطوا ((بين قصيدة القناع وبين الكثير من القصائد المحملة بأسماء أسطورية أو تراثية أو رمزية لمجرد أنها تثري القصيدة الحديثة، وتهجس بمعاني الانبعاث، ولكنها تظل بعيدة عن تقنيات القناع)) (39).

وليس هذا الكلام سليماً بالنظر إلى الشأو العالي في بحث قصيدة القناع في النقد الأدبي العربي الحديث، ولا فائدة من إعادة القول في تدقيق مثل هذه الآراء. وعرض شلش لأصول المصطلح وتطوره ولمضمون قصيدة القناع

وفضـائها ولقصـيدة القنـاع والتنـاص، وفيـه ذروة مجانبة الصواب، كما هي في قولـه: ((يعد بعض النقاد قصيدة القناع نوعاً من أنواع التناص لمجرد أنـه يرى الشـاعر يـذكر اسم القنـاع المجتلـب فـي عنـوان قصـيدته، أو لمجـرد أنـه يشـير إليـه فـي هـامش القصـيدة، سـواء تحـدثت القصـيدة بصـوت القنـاع أو بصـوت الشـاعر، وسـواء كانـت حكايـة يسـردها الشـاعر عـن حيـاة قناعـه أو كانـت ذات أبعـاد فنيـة تقرّبهـا مـن تقنيـة قصـيدة القنـاع أو تضعها في مصاف تجاربها الفنية.. الخ)) (40). وهذه آراء مختلطة بعيدة عما وصل إليه النقد في قصيدة القناع. وألحق شلش كتيبه بمختارات من قصيدة القناع لبدر شاكر السياب ((المسيح بعد الصلـب . تمـوز جيكـور)) وأدونـيس ((فـارس الكلمـات الغريبـة . الصـقر)) وخليـل حـاوي ((السـندباد فـي رحلتـه الثامنـة))، ومحمـد جميـل شـلش ((توبـة أبـي السـروجي وتجلياتـه فـي مـدن الملـح . تداعيات باطنية للملك أوديب)) وحميد سعيد ((عيّار من بغداد)) وأمل دنقل ((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)).

– هناك آراء مختلطة بعيدة عما وصل إليه النقد في قصيدة القناع.

13 . خليل الموسى:

ونشير آخر الدراسات عن رسـوخ المفهـوم وتقاناتــه وإج والمعرفيـة فـي النقد الأدبـي العر فـي دراسـة ((بنيـة القنـاع فـي المعاصـرة)) (41) لخليـل موس كتابه ((بنية القصيدة العربية الد ذلـك الرسوخ فـي محاولـة تعري الذي يطمح إلى الإحاطة بعناص التخفيف من حدة الغنائية والمب الوسـيط الـدرامي واسـتلزام التمـ والشخصية أو بين القناع والشخ

– تشير آخر الدراسات إلى أن قصيدة القناع صار لها رسوخ في المفهوم وتقاناته وإجراءاته المنهجية والمعرفية.

فـي تحليـل مسـوغات المفهـوم كـإقرار الفـروق بـين الاسـتدعاء والاسـتلهام، والتبـاين بـين التحـوير وتنـاص التخـالف، واتسـاع أنـواع اسـتخدام القنـاع إلى مـا هو أبعد من الجزئي والكلي أو الاستدعاء والاسـتلهام، أو المتـوازي والمتعـارض، وضـرورة التفريـق بـين القنـاع والشـاعر، لأن القنـاع يتلـبس الشخصـية. ويلمـس المـرء مثـل هـذا الرسـوخ فـي مناقشة خليل موسى للمتعاملين مـع قصيدة القناع شعراء أو نقاداً كمثل مناقشته للبياتي عن التجرد من الذاتيـة والغنائيـة فـي قولـه: ((فاستخدام القنـاع لا يجـرد الشـاعر مـن ذاتيتـه، فهـو علـى الأقـل، لا يـزال يتحـدث بضـمير مفـرد المـتكلم، وإحساسـات الشخصـية المتقنـع بهـا هـي إحساسـات الشـاعر نفسـه، ولكـن الأصـح أن يقـول: إنـه يخفـف مـن ذاتيتـه، ليضـع بينـه وبـين ذاتيتـه صـوت القنـاع وتجربتـه، ثـم إن الشـاعر لا يخلـق وجـوداً مسـتقلاً عن ذاتـه فـي قصيدة القنـاع، ولكنـه يخلـق وجـوداً مسـتقلاً عـن ذاتـه حـين يخلـق شخصـية دراميـة منفصــلة انفصــالاً تامــاً عنــه، فتكــون قصــيدة الشخصية الدرامية خلقاً فنياً، وتكون قصيدة القناع تعبيراً فنياً)) (42).

ولا يؤثر في معنى الرسوخ مبالغة فهم القناع فـي المقامـات حـين يـرى الشخصـية المتخيلـة مرجعية وتاريخية، ومبالغة ممهدات قصيدة القناع فـي ميـل بعـض الأدبـاء إلـى السـرد القصصـي الشـعري، وهـو اهتمـام بـاكر لـدى الشـعراء منـذ مطالع القرن العشرين عند خليل مطران وعمر أبو ريشة علـى سبيل المثال، ومن التجوز في الرأي أن ندغم هذه المحاولات المبكرة في قصيدة القناع أو التمهيد لهـا،. ولعلنـا نتفـق مـع خليـل الموسـى على تقصية لبعض عيوب استخدام القناع، وهي:

أ . اسـتخدام تقانـة القنـاع اسـتخداماً جزئيـاً فـي العمل.

ب . أن يظل الشاعر أسير الصوت الغنائي، وأن

تكون علاقة القناع في النص خدعة ليست فنية، فلا يوازن الشاعر بين تجربته وتجربة صاحب القناع.

ج . أن يظل الشاعر أسير الدلالة التراثية في القصيدة كلها أو في أجزاء منها، فيكون التعبير عن تجربة القناع راجعاً على التعبير عن التجربة المعاصرة، وبذلك يغدو القناع غاية بدلاً من أن يكون وسيلة.

د . أن يرفع الشاعر القناع عن وجهه ليتدخل في شؤون القناع، ويصرّح تصريحاً مباشراً بالمعاني والدلالات التي يريد التعبير عنها.

وتفصح نتائج دراسته عن تأصيل المصطلح وإجراءاته النقدية، وأوجزها فيما يلي:

أ . إنّ بعض الشعراء المعاصرين قد استفاد من تقانة القناع في العودة إلى التراث للتعبير عن تجربة معاصرة، وإن قصيدة القناع . وهي حداثية . تنفصل عن التراث بقدر ما تتصل به، فهي تنفصل عنه في طريقة التعبير فتخرج عن المباشرة والغنائية الخالصة والتقرير والرتوب في الإيقاع ووحدة البيت، وتتصل به، فُتحيي بعض شخوصه ورموزه، ولكنها حياة تخصّ تجاربنا وعصرنا أكثر مما تخصّ تجارب تلك الشخوص والرموز وعصرها.

ب . وإنه يشترط في بناء قصيدة القناع النسيج العضوي الموظّف، فترتبط الأجزاء بعضها ببعض، ويكون لكل عنصر وظيفة في البناء العام، كما يشترط الإسقاط المناسب، فليس استخدام الأقنعة غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة درامية لإضاءة تجربة معاصرة.

ج . وإن شاعر قصيدة القناع مثّقف بالضرورة، فهو يطوّف في التاريخ القديم والأساطير والتراث للبحث عن متكأ أو مشجب أو وسيلة أو موقف يحمل أفكاره ورؤاه، ثم هو لا يستدعي هذا الموقف بحالته الماضية، وإنما يفككه ويحاوره ويحوّر في مداميكه، ويبني على أنقاضه نصّه الجديد، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التناص والنص الغائب بلا منافس، فالنص الجديد يُبنى فوق طبقات لا نهائية من النصوص ومن مداميكها، ويكون النص الجديد وليداً للنصوص القديمة، يحمل بعض ملامحها، ولكنه مستقل عنها.

د . وإن تطور قصيدة القناع طبيعي في اتجاه القصيدة الغنائية إلى الدرامية والابتعاد عن المباشرة، وارتباط الذاتي بالموضوعي من خلال ربط الغنائي بالدرامي والماضي بالحاضر.

هـ . قصيدة القناع هي شعر الوعي والصناعة، فالشاعر يختار بوعي كامل قناعه وتجربته، ويشذّب الحدث ليتناسب وتجربته، ويراقب عمله مراقبة تامة.

و . تميل قصيدة القناع إلى الطول، فهي في بعض أعمال الشعراء كتاب كامل.

ز . تكتسب قصيدة القناع بالتعبير اللاّمباشر شيئاً غير قليل من الغموض الفنّي الشفاف، فيتوسع حقل الإشارات والعلامات من خلال تقاطع الأصوات وتداخلها وتعدّد مستويات القصيدة بين الماضي والحاضر والذاتي والموضوعي، ويغدو القناع رمزاً فنيّاً، وهذا ما يفتح أمام القارئ مجالات التأويل، وتكون قصيدة القناع الناضجة قابلة لقراءات وتأويلات لا نهائيّة.

14 . خاتمة

لقد بين الاشتغال النقدي العربي الحديث على جوانب تقنية القناع تاريخياً ونظرياً وتطبيقاً

مدى تأصيل التشكيل القناعي في حداثة الشعر العربي المعاصر الذي بلغ آفاقاً قصية في ارتياد ما بعد الحداثة، فقد غدت هذه التقنية الأبرز في الإنجاز الشعري للرؤى المقنعة بوصفها تمثلاً للبنى الاستعارية الأشمل.

***

الهوامش والإحالات:

(1) عباس، إحسان: ((الصورة الأخرى في شعر البياتي)) في مجلة ((الآداب)) (بيروت) العدد 3، آذار 1966. ثم نشرت في كتابه ((من الذي سرق النار. خطوات في النقد والأدب))، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.

(2)عباس إحسان: ((أبو ذر في وجه الأزمات الثلاث)). في مجلة ((الآداب)) (بيروت) العدد 4، نيسان، 1966. ثم نشرت في الكتاب المشار إليه آنفاً.

(3)((من الذي سرق النار)). مصدر سابق ص157.

(4) بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999، ص116.

(5) البياتي، عبد الوهاب: ((تجربتي الشعرية))، منشورات نزار قباني بيروت، 1968، ص34 . 35.

(6) المصدر نفسه ص35 . 36.

(7) عبد الصبور ، صلاح: حياتي في الشعر. دار العودة، بيروت 1969. ص102.

(8) تامر، فاضل: ((وجه البياتي عبر قناع الخيام)) في مجلة ((الكلمة)) (البصرة) العدد 5 تموز 1969.

ظهرت المقالة فيما بعد في كتابه ((معالم جديدة في أدبنا المعاصر))، وزارة الإعلام، بغداد 1975.

(9) تامر، فاضل: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987. ص253.

(10) المصدر نفسه، ص254.

(11) المصدر نفسه، ص260.

(12) المصدر نفسه، ص276.

(13) زايد، علي عشري: ((استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)). منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، طرابلس، ليبيا 1978، ص239.

(14) المصدر نفسه، ص322.

(15) عصفور، جابر: ((أقنعة الشعر المعاصر . مهيار الدمشقي)) في مجلة ((فصول)) (القاهرة)، مج1 ع4 يوليو 1981، ص124.

(16) المصدر نفسه، ص123.

(17) المصدر نفسه، ص123.

(18) المصدر نفسه، ص124.

(19) صبحي، محيي الدين: الرؤيا في شعر البياتي. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986، ص12.

(20) المصدر نفسه، ص13.

(21) ثمة تحليل موسع لتعامل النقد العربي الحديث مع هذا المنهج وبقية المناهج الحديثة في:

ـ أبو هيف، عبد الله: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

(22) الرؤيا في شعر البياتي، مصدر سابق ص15.

(23) المصدر نفسه، ص164.

(24) المصدر نفسه، ص169.

(25) المصدر نفسه، ص230.

(26) المصدر نفسه، ص268.

(27) المصدر نفسه، ص283 . 284.

(28) المصدر نفسه، ص403.

(29) الرواشدة، سامح: ((القناع في الشعر العربي الحديث . دراسة في النظرية والتطبيق))، جامعة مؤتة، مطبعة كنعان، أربد 1995، ص21.

(30) المصدر نفسه، ص44 . 45.

(31) المصدر نفسه، ص89.

(32) المصدر نفسه، ص125.

(33) المصدر نفسه، ص142.

(34) بسيسو، عبد الرحمن: ((قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر . تحليل الظاهرة)). مصدر سابق، ص8.

(35) المصدر نفسه، ص106 . 107.

(36) المصدر نفسه، ص193.

(37) المصدر نفسه، ص332.

(38) شلش، محمد جميل: ((قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث . دراسة ومختارات)). الموسوعة الصغيرة، العدد 456، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2001، ص5.

(39) المصدر نفسه، ص6.

(40) المصدر نفسه، ص23 . 24.

(41) ظهرت الدراسة ((بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة)) لأول مرة في مجلة ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد 199 . 2000، ثم احتواها كتابه: ((بنية القصيدة العربية المعاصرة))، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

(42) المصدر نفسه، ص213.

❑❑❑

غياب الأم وحضورها
في
تجربة بدر شاكر السياب الإبداعية

سيف الدين قنطار - سورية

لعلنا لا نجافي الحقيقة، حين نجد في قصائد السياب (1926-1964)، التي توجه فيها إلى أمه بعضاً من أدب الأمومة، ولوناً من ألوانه.

فأدب الأمومة شعراً ونثراً، كما هو معروف، واسع الانتشار في الآداب الأجنبية، بينما لم يكن حظه كبيراً في أدبنا القديم، وقد التفت إليه الأدباء العرب في العصر الحديث، وبرزت فيه صورة الأم لتعبر عن دلالات شتى.

-أدب الأمو... شعراً ونثراً، و... الانتشار ... الآداب الأجنـ... بينما لم يكن ... كبيراً في ... القديم، وقد ال... إليه الأدباء ال... في العـ... الحديث، وبـ... فيه صورة ... لتعبر عن دلا... شتى.

فالأم لدى شعراء المهجر موئل الحنين، وعنوان الرقة والجمال والحنان، وعودة الابن المهاجر إلى حضنها أشهى لديه من الجنة كما يرى الشاعر رشيد سليم الخوري حيث قال: "لقد وصلت أمي إلى المهجر بعد أحد عشر عاماً، فألقيت يدي على كتفيها ذات مساء، وأدمت النظر إلى وجهها الكريم، وقد غمرتني ابتسامتها الفائقة العذوبة، بموجة من الحنان الذي لا يوصف، وتعلقت روحي بأسباب ذلك الشعاع المنبعث من عينيها، لكأني أرى رؤية شعرية لا عهد لي بمثلها، فملكتني نشوة الفن وقلت لها: لقد جئتك بما لم يجئ به شاعر لأم. وكانت قصيدة "حضن الأم".

وفي تلك القصيدة يناجي الشاعر ربه، ويرجوه أن ينقله من فردوسه السماوي، إلى حضن أمه، وتذكُر القصيدة بمعجزة ولادة المسيح:

أتيتك راجياً نقلي لحضن
أحب إليَّ من هذا وأكرم[1]
لحضنٍ طالما قد نمتُ فيه
قرير العين بين الشم والضم
فدعني من نعيم الخلد إني
نعيمي بين ذاك الصدر والفم

أما صورة الأم في الأدب الفلسطيني، فتمثل العزم والإصرار على الظفر بحياة إنسانية خالية

---

[1] رشيد سليم الخوري -ديوان الشاعر القروي- دمشق- اتحاد الكتاب العرب- جزء 2-1983-ص436.

من الاحتلال والتهجير والحرب، وترمز إلى حرية أمة عربية، ما زالت تتنابها الانقسامات القبلية والطائفية، فتحول دون انبثاقها ووحدتها، يقول محمود درويش:[1]

وأنا أنا، ولو انكسرت، رأيت أيامي أمامي

ذهبا على أشجاري الأولى رأيت ربيع أمي، يا أبي

ورأيت ريشتها تطُرز طائرين لشالها ولشال أختي

ورأيت بين وثائقي قمراً يطُل على ظلامي

ورأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب، تلك قبيلة

دالت، وتلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك

وأقول لسنا أمُة أمة، وابعث لابن خلدون احترامي

ولكن شعر الأمومة لدى السياب نحا منحى آخر، هو في أجلى معانيه شكل من أشكال التذكر والمناجاة وحوار الذات للذات، افتقد السياب أمه منذ الطفولة، ولم ينعم بحنان هذه الأم إلا قرابة ست سنوات كانت تصحبه معها كلما قامت بزيارة عمة لها، تسكن عند نهر بويب حيث غزل السياب خيوط عمره الأولى، وراح يلعب تحت ظلال نخيل جيكور ومزارع بويب، فانطبعت في ذاكرته صورة هذين المكانين وزاد تعلقه بهما أنه رأى جسد أمه يدفن في ثراهما، كما أن زواج الأب السريع بعد غياب الأم أثر في نفسه تأثيراً عميقاً:

أبـي منــه قـد جردتنــي النســاء

وأمـــي طواهـــا الـــردى المعجـــل

فكل ما كتبه من شعر فيها ينبثق مما ارتسم في ذاكرته واختزنته ساحة لا شعوره من عواطف وانفعالات. والشاعر من هذا الجانب يعيش في الماضي، ويرفع عن كاهله عبء الحاضر ويتخلص من الإحساس بالانفصال.

[1] *محمود درويش –أحد عشر كوكباً –بيروت– دار العودة– 1992–ص–55.*

ولعل قصائد بدر في أمه تظهر مدى تمركز شخصيته حول الأم، مثله في ذلك مثل كثير من الرجال العاطفيين الذين رغم تطورهم النفسي والعاطفي يحافظون وهم رجال على تعلقهم بالأم، ويمتلكون على الدوام مشاعر الأطفال، فالطفل ينزع إلى الاتحاد مع أمه كي يتخلص من الشعور بالوحدة، وكي يتمتع بالحضور المادي لأمه، وحب الأم للطفل مطلق لا يحتاج إلى تحصيل، أو بذل جهد، وكل ما على الطفل أن يفعله، هو أن يكون موجوداً، وعندما يسترجع السياب ذاك الحب فلكي يحقق ذلك كله، فيتخلص من عزلته، وينعم بالتواصل والحماية، ويشعر بالأمن. فالسياب بمشاعره وتأملاته ومناجاته لأمه، يعبر عن قراءته الواعية لحالته النفسية والجسدية، ويجعل هذه القراءة منطلق كل شيء يصدر عن القلب والنفس، بحيث تصبح الذات مركز الشعر.

استدعى السياب أمه من مملكة الموتى، وخاطبها مخاطبة الأحياء، وبرزت صورتها أقوى صور الماضي، وأكثرها يقظة في نفسه، فالأم هي الدفء يواجه به في هذه القصائد قشعريرة الموت، هي التربة، والمحيط، إنها جيكور وأشجارها، وأزهارها، وطرقاتها الترابية في قصيدة "جيكور أمي":

تلك أمي وإن أجئها كسيحاً[2]

لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا

والأم هي جميع تلك التجارب، التي تذكره بصلة الرحم، وتدمجه بحياة قريته، وتحرره من سأم الوحدة:

جيكور.. جيكور يا حقلاً من النور[3]

يا جدولاً من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

[2] *ديوان الشاعر –مج1–ص– 656.*

[3] *ديوان الشاعر –مج1–ص–186.*

...عل قصائد ...ب في أمه ... مدى تمركز ...سيته حول ... مثله في ...مثل كثير من ...ل العاطفيين ... رغم تطورهم ...سي والعاطفي، ...ظون على ...هم بالأم.

ينشرن أجنحة أندى من المطر
في أول الصيف يا باب الأساطير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك من أي المقادير؟

أسئلة الشاعر هذه، تذكر بقصيدة الطلاسم للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي، وتعيد للأذهان تلك التصورات المتعلقة بتطور الحياة الإنسانية بوصفها انبثاقاً من الطبيعة، من الأم، من توارث الدم والمنبت، فعلى الرغم من أن الإنسان هو ابن الطبيعة والمتحد فيها قبل أن يهب منتصباً وينفصل عنها، فإن انفصاله عنها لا يدوم وسيعود مرغماً ليتحد بها من جديد مهما طال الزمن:

جيكور ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن[1]
أم أنه الماشي
ونحن فيه وقوف؟
أين أوله
وأين آخره؟
هل مرّ أطوله
أم مرّ أقصره الممتد في الشجن
أم نحن سيّان نمشي بين أحراش
كانت حياة سوانا في الدياجير

هل توحي هذه الأسئلة بأن الشاعر لا يدرك جدل الحياة، ولا يعرف أن الحركة قانونها المطلق، وهل حقاً يجهل أن ثمة ارتباطاً بين الزمن والحركة يجعل الميلاد، والطفولة، وحب الأم، يسير بهم الزمن باتجاه واحد من الماضي إلى المستقبل، أم أن وعي السياب لهذه الحقائق هو مصدر قلقه، وهلعه من اقتراب لحظة الفناء، التي ما ينفك يذّكرنا بها:

جيكور لمي عظامي، وانفضي كفني[2]
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار

بعد أن يتوسل السياب إلى جيكور، ويأمل أن تشفق عليه، يرى من خلال أفيائها أمه، وقد انبعثت من جديد، ليرعى كل منهما الآخر:

أفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت من قبرها البالي
من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها
من أرض جيكور ترعاني وأرعاها

تتزايد حاجة السياب اليوم إلى أمه بسبب مرضه، كما كان يحتاجها بالأمس طفلاً، وينشد الوحدة التكافلية معها بالرعاية المتبادلة، ولكن كيف يمكن إنجاز هذا التكافل بين أم ترقد في لحدها، وابن على سرير المرض؟ فرعاية كل منهما الآخر مستحيلة مادياً، وليس من حل لذلك إلا عبر التخيل والفن، عندها تصبح الرعاية حالة شعرية.

ينتقل الشاعر من الطريقة الإيحائية، إلى الأسلوب المباشر، في قصيدة "نسيم من القبر" وقد هبت مع نسيم الليل آهات الأم محمّلة بالوجد فيومض حب الأم المنبعث من الماضي في سمائه المتجهمة المربدّة، ويعشق الموت الذي سارت على دروبه، ويروي لها قصته مع المرض:

مضى أبدٌ وما لمحتك عيني؛"[3]
ليت لي صوتاً
كنفخ الصور يسمع وقعه الموتى، هو المرض
تفكك منه جسمي وانحنت ساقي
فما أمشي، ولم أهجرك، إني أعشق الموتا

-يحرص
الشاعر على
يدخل أمه
تفاصيل معانا
بينما ينتقل
مشفى
مشفى، وهو
ويفيق على
أقدام الأط
والممرضات،
يجربون بجس
مشارطهم
وعقاقيرهم د
جدوى.

---

[1] المصدر السابق –ص-188.

[2] الديوان السابق –ص-189-190.

[3] الديوان مج1-ص-672-673.

لأنك بعض منه، أنت ماضي الذي يمضُ
إذا ما اريدت الآفاق في يومي فيهديني

ويحرص الشاعر على أن يدخل أمه في تفاصيل معاناته، بينما ينتقل من مشفى إلى مشفى، وهو ينام ويفيق على وقع أقدام الأطباء والممرضات، يجربون بجسمه مشارطهم وعقاقيرهم دون جدوى:

أما رَن الصدى في قبرك المنهار من دهليز مستشفى[(1)]
صداي، أصيح في غيبوبة التخدير انتفض
على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا
ومن لحمي؟ أما رَن الصدى في قبرك المنهار
وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه
أيا أمي تعالي فالمسي ساقي واشفيني"

وبعد أن يستغيث بها كي تشفيه، يصوّر لها معاناة أطفاله الذين ينتحبون من الويل، ويهتكون سرَ حياة الشقاء التي يعيشونها، في وطن الأم الذي لم يفوزوا فيه إلا بالجوع والحرمان، فمن ظل إلى ظل، ومن شمس إلى شمس تختنق كركراتهم، ويتصدع على مرأى منهم كل شيء، ولا يبقى سوى اليباب:

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل[(2)]
بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟
لقد جعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان

في قصيدة "نداء الموت" يؤكد الشاعر لنا أن الإنسان يولد دون مشيئته، وسوف يرحل عن هذه الدنيا دون مشيئته أيضاً، وهو على يقين أنه سيموت بعيداً عن أولئك الذين أحبوه، فيبعث هذا اليقين هلع الشاعر وخوفه من الانفصال، ويصبح

(1) المصدر نفسه –ص-673.
(2) المصدر نفسه–ص-674.

وجوده المنفصل سجناً لا يطاق، ويرى في الشعر وسيلة إنقاذ تحرره من هذا السجن، غير أن شعره يعبر عن ازدواجية يبدو الشاعر من خلالها منقسماً على نفسه، ويعيش صراعاً يتمثل في جدل المقاومة والاستسلام، التحدي والخضوع، في الحالة الأولى يفصح عن موقف إيجابي من الحياة، ويكشف عن حب جارف للعيش فيتوجه بشعره للأحياء، وفي الحالة الثانية يخضع لنذير المرض فيتجه نحو الأموات يحاورهم برقة، ويرى أنهم ينادونه ويستعجلونه الانضمام إليهم:

يمدون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي:[(3)]
أن تعال
نداء يشق العروق، يهز المشاش، يبعثر قلبي رماداً
"أصيل هنا مشعل في الظلال
تعال اشتعل فيه حتى الزوال"
جدودي وآبائي الأولون سراب على حد جفني تهادى

وتتوزع ذات الشاعر في مرات كثيرة، وتتشتت إلى تمثلات ومشاعر وانطباعات وحدوس، فيسعى إلى لملمتها، بحيث تبدو مرتبطة بعضها ببعض، لكونها مندرجة في أنا واحد أوحد، هو لها بمثابة وعاء، وكي تتمكن الذات من تشكيل صلة الوصل بين مختلف الاحساسات والأفكار والحدوس عليها أن تدمجها في الأنا الكلية. وبصياغة أخرى لا بد لها من أن تصون نفسها من التشظي، ومن أن ترد كل شيء إلى كلية ذاتية. فجميع الأموات الذين سبقوا الشاعر ينادونه من آلاف القبور كي ينضم إليهم: الجدود، والآباء الأولون، والأم، ولكن الأحياء ينادونه أيضاً، فغيلان يعلم أن والده غير قادر على السير فيأبى الاعتراف بذلك أملاً بسلامة والده، وملاقاة لرغبة الأب الجامحة في البقاء:

(3) الديوان مج1- ص236.

وبي جذوة من حريق الحياة تريد المحال

وغيلان يدعو أبي سر، فإني على الدرب ماش أريد الصباح

وفي غمرة هذا التجاذب، تحسم الأم المعركة، حين تنادي من أعماق قبرها المظلمة

الباردة ولدها، وتحثه على المضي في طريقها:

وتدعو من القبر أمي (بني) احتضني فبرد الردى في عروقي

فدفء عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر واحم الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك، ولا تحرفن الخطى عن طريقي"

ويستجيب السياب الهش المزعزع لدعوة الأم، مخلفاً نداء ولده غيلان خلفه، معبراً في الوقت نفسه عن الصراع الذي يتناهبه، ويحاول أن يفلسف موقفه شعراً:

ولا شيء إلّا إلى الموت يدعو، ويصرخ، فيما يزول،

خريف، شتاء، أصيل، أفول

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة

فيا قبرها، افتح ذراعيك...

إني لآت بلا ضجة دون آه؛

هل حقاً يعشق الشاعر الموت لأن أمه بعض منه؟ وهل سينضم إليها دونما ضجة كما يزعم؟ أم أن توق السياب للتجاوز، واختراق الحالة التي يعيشها، أصبح هاجساً مغروساً في أعماق وعيه الذاتي، فيحاول عبثاً أن يقدم موقفاً مقنعاً لهذا التجاوز؟

يقول اسبينوزا: (يمارس الإنسان شعوراً إيجابياً عندما يكون حراً، ويمارس شعوراً سلبياً عندما يكون مساقاً)[1]. وتجاوز الشاعر هنا سلبي فهو يجمّل صورة الموت مساقاً إليه، معلناً الاستسلام والانصياع له، وقد كَبله المرض وحرمه القدرة على مجاراة الحياة الواقعية.

وثمة تجاوز إيجابي يتجلى في تصميم الشاعر على مقاومة الموت، وفي تمرده على الخضوع والضعف، فيبوح شعره بالأمل، والرغبة بالعيش والتمتع بجمال الوجود.

ويجتمع النقيضان في القصيدة الواحدة، فعندما تمد الأم يدها لتخلص الشاعر من محنته، ومن أعباء حياة لم يعد قادراً فيها على تأمين الدواء لعلاجه، ولا الحصول على ثمن خبز الأسرة، فإنه يستجيب لنداء الأم، ويطرق باب الموت راضياً، غير أنه وفي لفتة إلى ابنه غيلان يعبر عن عمق ارتباطه بالحياة، وعن رغبته الآسرة بالبقاء:

أسمعه يبكي، يناديني[2]

في ليله المستوحد القارس

يدعو (أبي كيف تخليني

وحدي بلا حارس)

غيلان لم أهجرك عن قصد

الداء، يا غيلان، أقصاني

هذا الإقصاء الذي لم يتحقق بعد، يستبق فيه الشاعر موته، ويعد نفسه لاستقباله، فيتراءى له كف أمه الممدودة، تعده بالراحة من تكاليف الحياة:

سأطرق الباب على الموت

في برهة طال انتظاري بها في معبر من دماء

-ثمة تج... إيجابي يتجلى... تصميم الش... على مقا... الموت، ... تمرده ... الخضوع ... والضعف، فب... شعره بالأ... والرغبة بالع... والتمتع بج... الوجود.

---

[1] أريك فروم-فن الحب- ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- بيروت- دار العودة-2000م ص 29.

[2] الديوان -مصدر سابق- ص- 287.

وأرسل الطرفا

فلا أرى إلا الدجى والخواء

أوشك أن أعبر في برزخ من جامدات الدماء

تمتد نحوي كفها، كف أمي بين أهليها

لا مال في الموت، ولا فيه داء

كانت زيارات الأم للشاعر تتم ليلاً، وسبب ذلك تزايد إحساس السياب بالغربة والوحشة أثناء الليل، وفي هدوء الليل يتوهج فكر الشاعر، ويتقد خياله فيعبر عن مشاعره في رداء لفظي تكثر فيه التلاوين والظلال والدرجات التي تنم عن تلون النفس وعدم طمأنينتها، فحين ينظر السياب إلى ردائه المعلق في غرفته، يسمعه يهمس له قائلاً:

"لم يبق صديق[1]

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب

فيجيب الشاعر على هذا الهمس بلغة الخيال:

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت ستلقاني أمي

وتسأله الأم عند اللقاء كيف يقتحم الليل دون صديق أو رفيق، وهل هو جائع كي تطعمه من زادها؟ أو عطشان لتسقيه من رحم الأرض؟ وتذهب الأم بعيداً حين تدعوه كي يرمي ثيابه، ويلبس كفنها الذي لم يبل على مرّ الزمن:

أعددت فراشاً من لحدي

لك يا أغلى من أشواقي

للشمس، لأمواه البحر

كسلى تجري

لهتاف الديك إذا دوّى في الآفاق

في يوم الحشر

ويبعث موقف الأم على الحيرة وهي تدعو ابنها إلى الموت في اللحظة التي تتشوق فيها إلى الحياة، وأم السياب كغيرها من الأمهات هي التي منحت ابنها الحياة، ويصعب علينا أن نصدق بأنها ستنتزعها منه، فمثل هذا أقرب إلى الأسطورة أو العمل الأدبي وبالتالي فإن قيمة هذا الشعر لا تأتي من دقة الفكرة، ولا من الموضوع المطروق ومدى واقعيته، بل من الحركة الذاتية الداخلية للشاعر، من الحالة النفسية، ومن طريقته الخاصة في التصوير، وتنويع إيقاعاته بصورة دائبة، ومن تبديل اصطفاف المقاطع في القصيدة الواحدة، وعفوية تشكيلها الموسيقي، وأخيراً من المدلول الروحي لمقاطع القصيدة حين تأتلف الألفاظ في لحن جنائزي حزين، يعلو تارة، ويخفت تارة، معبراً عن رجع النفس الداخلي وهي ترفض الموت مرة وتقبل به مرة.

قد تكون قصيدة (الباب تقرعه الرياح) أكثر قصائد بدر تعبيراً عن جدل العلاقة بين الشاعر والأم، وأقرب تلك القصائد إلى أدب الأمومة من وجهة النظر الفنية والفكرية، فقد كتب السياب القصيدة وهو ما يزال في لندن، ينهش قلبه المرض ويعذبه الحنين إلى العراق، فالعراق هو بابه الوحيد أمام حياة واعدة بالعافية المشتهاة، والسعادة المرتقبة، غير أن الشاعر يقبع كسيحاً خلف باب غرفته في المشفى، ينتظر من يقرع عليه الباب ليحمله على أجنحة الشوق لعراقه الحبيب، يطوف فوق مدنه العريقة، ونخيله الباسق، وليله الساجي، فلا يجد سوى روح الأم:

الباب ما قرعته غير الريح[2]

آه لعل روحاً في الرياح

---

[1] المصدر نفسه-ص-609.

[2] المصدر السابق-ص-615

هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار
لتسائل الغرباء عني عن غريب أمس راح
يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح أمي هزها الحب العميق
حب الأمومة فهي تبكي
"آه يا ولدي البعيد عن الديار
ويلاه، كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق

هذا البوح المفعم بالشجو، هذه المناجاة المسربلة بالعذاب والعذوبة، تعود بالشاعر إلى أيام الطفولة، إلى تلك اللحظة التي فارق فيها الأم فراقاً لا لقاء بعده:

أماه ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار
هذا الغريب هو ابنك السهران يحرقه الحنين
أماه ليتك ترجعين
شبحاً وكيف أخاف منه وما امحَت السنين
قسمات وجهك من خيالي
أين أنت أتسمعين
صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق

وتستمر مناجاة الشاعر لأمه على هذا المنوال، وتنهض القصيدة على مبدأ الشفافية الذاتية، غير أنها تكشف الجوهري والعام بوعي الذات لذاتها كلما دخلت مناطق أوسع من الذات، وكلما ضمت إليها ما أغنى حياة الشاعر القصيرة بالرؤى والمشاعر والمواقف والأفكار، التي يخضعها الشاعر لإعداد داخلي، ويحولها إلى شعر يجسد العلاقة بالأم والقرية والمدينة، ويبوح بما يعذب النفس: الألم، والغربة، وافتقاد الأم، والحنين إلى العراق، ويفصح عن رغبة عارمة بقهر الانفصال، والتوحد مع الآخرين أحياء كانوا أم أمواتاً.

ومع أن القصيدة مكتوبة بوعي، وبنوع من المعاناة الذهنية، النابعة من الحب والألم، غير أن الصناعة فيها لا تكشف نفسها، بخلاف كثير من قصائد الشعر الحديث، ولعل ذلك يعود إلى أنها مترعة بالرقة والحنين من جهة، ومعرفة أسرار الصنعة والقدرة على الإبداع الطافح بروعة الشعر من جهة أخرى، وذلك حين يبوح بصدق عن عاطفة الحب بوصفها أنبل العواطف الإنسانية في أقصى تجل لها.

– أماه ليتك
تغيبي خلف س
من حجار لا ب
فيه لكي أدق
نوافذ في الجدار

وقصارى القول فإن قصائد السياب التي توجه فيها إلى أمه، مناجياً، ومحاوراً، تمتلك سمات محددة، تساعد على معرفة أسرار تجربة السياب الإبداعية، فالشاعر لم يتوجه إلى أم على قيد الحياة، ليكتب فيها قصائد الاعتراف بالجميل والبرهان على وفاء الأبناء للأمهات، ولم يكرر على مسامعنا ما جاء في الديانات والثقافات المختلفة من أنها الكائن الأسمى والمقدس، ولم يكتب في هذه الأم قصائد الرثاء المليئة بالحزن والتفجع، قصائد الشاعر في أمه تعبر عن حالة استثنائية قاهرة، تتعلق به وبها في آن معاً، فالشاعر يكابد عذاب المرض، والأم تنام نومها الأبدي، وعبر التذكر والتخيل يحاول الشاعر استدعاء الأم لإشراكها في معاناته، إنها نموذج الشعر الذي يبحث ويتأمل في أدق المسائل التي يواجهها الإنسان في حياته، في دلالة الحب والألم، الموت والحياة، الفناء والخلود، وفي كل ما يتصل بمسائل الوجود والعدم، والمصير الإنساني.

ولقد تمكن السياب في هذه القصائد أن يبعث فينا مشاعر متعاطفة معه، وأن يفتح أعيننا على أسرار الحياة التي نغفل عنها حيناً، ونزعم

أننا لا نجهلها حيناً آخر، فقوة هذا الشعر نابعة مــن قــوة تــأثيره فينــا، بســبب طبيعــة المســائل والمواضيع التي يثيرها، ومن خلال تشرب نفس الشاعر هذه المسائل والمواضيع، فمن الخاص إلى العام، وبتدفق عفوي بعيد عن الادعاء، وبفن جذاب وحزين، توجه السياب إلى أم سبقته على طريق الموت، وهو يقف على حافته.

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

التاريخ الاقتصادي

دراسة ....

نجمان ياسين

عربيتنا اليوم
بين
الفصحى واللهجات العامية

د.أحمد شامية - الجزائر

العربية لساننا، هويتنا، تاريخنا، عقيدتنا،اعتز بها آباؤنا وأجدادنا، واعتصموا بأسوارها للمحافظة على كيانهم، إنهم الركن الثابت المتين في حصن عروبتنا وديننا.

. العربية لساننا، هويتنا، تاريخنا، عقيدتنا، اعتز بها آباؤنا، وأجدادنا، واعتصموا بأسوارها للمحافظة على كيانهم إنها الركن المتين في حصن عروبتنا وديننا.

العصور وفي جميع المستويات السياسية و الاجتماعية والثقافية، فقد كان لساننا العربي الذي يوحدنا ويشد أزرنا ويحفظ تاريخنا وتراثنا، كان هذا اللسان من المعاقل الأولى التي تعرضت لمحاولات النسف والتدمير أو التشويه أو التزوير، فكان هم كل مستعمر أو غاز دخيل محاربة العربية وتكسر ذلك الدرع الواقي ليعرى جسد الأمة فيسهل اختراقه وتمزيقه.

كانت المحاولات كثيرة متنوعة أبسطها إدعاء أن العربية لم تعد لغة واحدة. ولم تعد الفصحى لغة الحياة الحقيقية، بل إن اللهجات المحلية أو الدارجة في كل قطر من الأقطار، إن لم نقل في كل ناحية أو مدينة هي اللغة التي ينبغي اعتمادها و التعامل بها وترسيمها، أضف إلى ذلك الدعوة إلى استعمال اللغات الأجنبية استعمالاً رسمياً وشعبياً. وكثيراً ما حاول المستعمرون فرض ذلك بالقوة، لكن العربية ظلت صامدة على الرغم مما لاقته . ليس من أعدائها فحسب بل من أهلها وذويها . من تقصير وعدم مبالاة، بل بتبني دعوة الأعداء أحياناً.

لكن إلى متى سنظل نغمض أعيننا ونغيب في سبات عميق كما فعلنا في مجالات أخرى مما جعلنا أمة ضعيفة أو مستضعفة تنوشها أسنة أعدائها فتنحني أو تتوارى أو تسقط.

هنا وفي حدود هذا المقال لا يتسع المجال لحث كل الجوانب وفي جميع المستويات لكننا سنقف باختصار على ما يسمى بإشكالية (الفصحى والعامية) أو (الفصحى واللهجات الدارجة) مكتفين بعدد من الأمثلة والشواهد ليس إلاّ؛ إذ سبق إلى مثل هذا العمل كثير من الباحثين والغيورين في مؤلفات وبحوث في كل قطر من الأقطار العربية؛ إنما لا بأس من المتابعة والإضافة والتدقيق، فالخطب جلل يحتاج إلى التأزر وتكرار المحاولات.

فما هي الفصحى؟ وما هي العامية؟ وكم هي المسافة بينهما؟ وما هو القدر المشترك؟

هل تسعى كل منهما باتجاه الأخرى لتتطابقا أو تتقاربا على الأقل، أم أنهما تتدابران فتسير العامية بعيداً عن الفصحى.

قلنا إن المقام لا يتسع لدراسة الموضوع في جميع المستويات، بل قد يضيق عن التفصيل في مستوى واحد كمستوى المفردات ومنها المعجم، أو المستوى النحوي التركيبي ومنه الإعراب، وهما المستويان اللذان يقع فيهما انحراف اللهجات المحلية عن الفصحى في صورة أظهر، ولذا سنحاول الوقوف وقفة قصيرة تتفق وطبيعة هذا

المقال عند بعض الألفاظ والأوضاع التي تتعلق بالمعجم العربي، وقد تكون ذات صلة بالمستويات الأخرى.

ولنعد الآن إلى الفصحى والعامية و إلى السؤال ما هي الفصحى؟

يطلق مصطلح (الفصحى) على العربية التي نزل بها القرآن الكريم، حيث كانت هذه اللغة اللسان العربي المبين المشترك للعرب جميعاً؛ إذ ترتفع عن اللغات (اللهجات) القبلية لتكون اللغة الرسمية والأدبية، تنشد بها قصائد الشعر في الأسواق الأدبية، وتلقى بها الخطب الدينية والسياسية والاجتماعية في المحافل والمنتديات.

. الفصحى في حياتنا اليومية هي اللغة الرسمية التي ورثناها، الممثلة بلغة القرآن، وقد دونت مفرداتها ووضعت قواعدها الصوتية والصرفية والنحوية التي يفترض أننا مازلنا نتكلم أو نكتب وفقها.

وقد ظل هذا اللسان سائداً مع بعض . الاستثناءات . إلى أن بدأ اللحن يفشو على الألسنة بسبب الاختلاط بين العرب وغيرهم من الأمم بعد الفتوحات، بالإضافة إلى أسباب وعوامل أخرى.

فقامت الدراسات اللغوية العربية الأولى، ووضعت القواعد والضوابط العامة للنحو العربي باعتماد نص القرآن المدون والمحفوظ في الصدور، بالإضافة إلى الشعر العربي والمعطيات اللغوية التي جمعت من أفواه الأعراب في عمق الصحراء حيث كان يعتقد بصحتها وسلامتها باعتبارها تمثل اللغة المثالية، وذلك حتى نهاية القرن الرابع الهجري، أو نهاية القرن الثاني الهجري بالنسبة لعرب الحواضر. وهذا ما عرف بعد ذلك بعصر الاحتجاج.

وقد سمى بعضهم (1) هذه اللغة الفصحى اللغة المشتركة على أساس أنها جمع واختيار من لغات القبائل العربية التي شهد لها بالفصاحة والقبول ولاسيما قريش وتميم. ونعتقد أن مصطلح (المشتركة) بدل (الفصحى) أقرب إلى الدقة، لأن الفصحى . من الفصاحة . تعني المبينة أو الأكثر إبانة، وكل لغة بهذا الاعتبار هي فصحى بالنسبة للمتعاملين بها.

والفصحى في حياتنا اليومية هي اللغة الرسمية التي ورثناها والممثلة بلغة القرآن، وقد دونت مفرداتها ووضعت قواعدها الصوتية والصرفية والنحوية التي يفترض أننا مازلنا نتكلم أو نكتب وفقها.

أما العامية فهي اللهجات المحلية أو (القطرية) إن صح التعبير، إذ يتكلم أهل كل قطر من الأقطار العربية لغة ثانية في الاستعمال اليومي، تختلف قليلاً أو كثيراً عن العربية المشتركة (الفصحى) التي تستعمل على المستوى الأدبي والرسمي والتعليمي إلى حد ما، وإن كان هذه اللهجات القطرية تختلف أحياناً في القطر الواحد فتكون هناك جماعات أو جزر لغوية صغيرة أو كبيرة. ف "كل مجموعة إنسانية مهما صغرت لها لغتها الخاصة، فهناك من دائرة الأسرة والمكتب والمصنع ومطاعم الجنود تتولد الكلمات والعبارات والمعاني الهامشية والألفاظ وطرق التعبير الأخرى بهذه البيئات" (2) وربما كان ذلك أشبه بما كان عليه العرب في الجاهلية في المزاوجة بين لغاتهم القبلية واللغة الأدبية، أو اللسان العربي الموحد، ولكن بشكل نسبي، إذ أن الازدواجية اللغوية في عصرنا الحاضر تعني أمراً آخر قد تبعد المسافة فيه بين الفصحى والعامية.

ولكل اللهجات العربية الحديثة يمكن أن تكون ثاراً لأصول لهجات عربية قديمة أكثر مما هي في تطور وانحراف عن الأصل. وقد أكد عدد من الباحثين الذين اهتموا بدراسة اللهجات العربية ذلك(3).

وبما أن اللغة في حركة دائمة من نمو وتغيير نتيجة ظروف وعوامل كثيرة فقد سارت العربية في اتجاهات مختلفة خارج حدود المعطيات والقواعد التي استنبطت بعد دراسة المعطيات اللغوية وما كان من اللغة قبل نهاية

عصر الاحتجاج، وأضيف إلى المعجم العربي . ولو دون تدوين . آلاف الألفاظ الجديدة؛ من المولدة أو المعربة أو المفترضة، وبدأ الشكوى من الانحرافات اللغوية والتوسع في استعمال الفصحى، وتجاوز القواعد ليس على ألسنة العامة فحسب بل وفي كتابات الكتاب والأدباء وقصائد الشعراء، فصار للعربية ثلاثة مستويات في الاستعمال:

الأول وهو المستوى الأرقى، مستوى الفصحى المتمثل في لغة القرآن، وما كان في هذا المستوى الفصيح من اللغة المنطوقة والمكتوبة.

والمستوى الثاني: هو ما يكتب بالفصحى التي دخل فيها من الألفاظ والأساليب وبعض الانحرافات النحوية والصرفية مما يخالف القواعد والمعايير الأصلية وقد أقرت المجامع اللغوية كثيراً من هذه الألفاظ المولدة.

والمستوى الثالث: مستوى اللهجات الدارجة التي اتخذت في كل بيئة عربية جديدة اتجاهاً خاصاً حسب الظروف التي عاشت فيها كل لهجة والقبائل العربية التي كانت قد نزلت بها أثناء الفتوحات، لكن كل تلك اللهجات والمستويات لم تقطع الصلة فيما بينها. وظلت العربية في كل مستوياتها متصلة بروابط قوية أو واهنة ضمن دائرة واحدة، ورغم أن هذه الدائرة ما فتئت تتمطط وتتسع إلا أن جدارها الخارجي لم يتمزق ولم تتحول اللهجات إلى لغات مستقلة بعيدة عن تلك الدائرة، والفضل في ذلك يعود إلى القرآن الكريم بالدرجة الأولى، وإلى القواعد والمعايير النحوية التي ظلت حارساً يرد الشارد ويحمي الحمى، وإلى جهد العلماء الغيورين الذين لم يزالوا ساهرين على خدمة العربية؛ على اختلاف دوافعهم الدينية أو القومية، أو حسبة خالصة لوجه العلم وحده.

وفي المقابل ظهر على الساحة عدد من الباحثين الذين دعوا إلى الخروج على القواعد التي تقيد اللغة . في رأيهم . أو تحبسها وتعطل حركتها الضرورية لمسايرة ظروف الحياة المتغيرة مما يؤثر سلباً على العربية وعلى العرب، بل وينسب بعضهم تأخر العرب و ركودهم الحضاري إلى ذلك الحجر على لغتهم والمحافظة على أصالتها. وهكذا سار دارسو العربية وعلماؤها في اتجاهات مختلفة؛ فمنهم المحافظون المتشددون الذي يصرون على ضرورة نقاء العربية وبقائها في صورتها التي كانت عليها في الجاهلية وصدر الإسلام. ومنهم المعتدلون الذي يرون أنه لابد من التوسع في استعمال العربية وترقيتها بما لا يفسد نسقها ونظامها العام فيقبلون ما يحتمله نظام العربية من تغيير لا يمس الجوهر.

ومنهم من غالى في الدفاع عما يسمى بالتطور ورفع الحجر والتخلي عن الالتزام، حتى دعا بعضهم إلى إهمال الفصحى نهائياً وترسيم اللغات واللهجات المحلية، باعتبارها لغات حية تقوم مقام الفصحى التي صارت . حسب رأيهم . لا صلة لها بالحياة المعيشة.

وإن كنا قد بينا وضع العربية الراهن ورؤية الباحثين وعلماء اللغة لها وكل ذلك معروف ومفصل في الكتب والمؤلفات، فإننا هنا نريد أن نبحث مسألة معينة تتعلق باللهجات العربية الحديثة مادامت هذه المسألة تلقى الاهتمام البالغ في عصرنا هذا. هذه المسألة التي يمكن أن تطرح بصيغة السؤال التالي: هل اللهجات العربية الحديثة، تطور وابتعاد غير منضبط عن الفصحى، لا صلة له بما كان قبل نضوج الفصحى وظهور اللغة المشتركة، أم يمكن رده في كثير من الحالات إلى لهجات عربية قديمة، أو

. كثير من الباحثين حاولوا إحصاء ما في العامية من ألفاظ فصيحة، أو أعادوا كثيراً من تلك الألفاظ والحالات النحوية لأصولها العربية.

. إن شواهد كثيرة تؤيد أن اللهجات العامية الحديثة تعود إلى أصول لهجات قبائل عربية وقد تطورت هذه اللهجات إلى ما هي عليه الآن.

أوضاع سبقت مرحلة الاكتمال المتمثل في العربية الفصحى المثالية ؟

قلنا إن كثيراً من الباحثين قد طرقوا هذا الموضوع وبحثوه وألفوا فيه، وحاولوا إحصاء ما في العامية من ألفاظ فصيحة أو أعادوا كثيراً من تلك الألفاظ والحالات النحوية إلى أصولها العربية ومن الأمثلة على ذلك:

* دكتور إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية . ومستقبل اللغة العربية المشتركة.
* الأستاذ سعيد الأفغاني: حاضر اللغة العربية في الشام.
* الدكتورة عائشة عبد الرحمن: لغتنا والحياة.
* الأستاذ عبد القادر الكرماني: اللغة والتجدد.
* الدكتور عبد العزيز مطر: لهجة البدو.
*الدكتور عبد الملك مرتاض: العربية بين الطبع والتطبيع.
*الدكتور عبده الراجحي: اللهجات العربية في القراءات القرآنية.
* الدكتور علي الدسوقي: تهذيب الألفاظ العامية.
* بالإضافة إلى أعمال المجامع اللغوية.

وغير ذلك كثير.

وإذا كنا سنعرض هنا بعض الأمثلة من اللهجات العربية فما هي إلاّ للإشارة والاستشهاد فقط ويمكن الرجوع إلى تلك المؤلفات والبحوث . المذكورة سابقاً . للوقوف على ما في العامية في كل الأقطار العربية من رصيد لغوي يجعلها وشيجة الصلة بالفصحى.

ولازال البحث والتنقيب مستمرين بغرض تقريب المسافة بين هاته وتلك، والتقليل من وطأة الازدواجية اللغوية، وإن كان عدد من الباحثين يعمل لغاية أخرى.

ونؤكد مرة أخرى أن ما نراه ذكره هنا مجرد أمثلة لا نعتمد مبدأ معيناً في الاختيار، ولا تمثل عملاً ميدانياً منظماً إن هي إلا شواهد في البحث النظري.

ونعود للتأكيد أن ما نذكره هنا مجرد أمثلة لا تقوم على مبدأ معين في الاختيار ولا تمثل عملاً ميدانياً منظماً. وما هي إلاّ شواهد في سياق هذا البحث النظري.

إننا نود التركيز على أن كثيراً من الألفاظ التي تعد من العامية تعود إلى لهجات عربية قديمة.

يقول الدكتور جواد علي في كتابه المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام:

"تطلق لفظة (العرب) اليوم على سكان بلاد واسعة يكتبون ويؤلفون وينشرون ويخاطبون بالإذاعة والتلفزيون بلغة واحدة، نقول لها لغة العرب، أو لغة الضاد أو لغة القرآن الكريم.

وإن تكلموا وتفاهموا وتعاملوا فيما بينهم في حياتهم اليومية أدوا ذلك بلهجات محلية متباينة، ذلك لأن تلك اللهجات إذا أرجعت رجعت إلى اصل واحد هو اللسان العربي المذكور، وإلى ألسنة قبائل عربية قديمة وإلى ألفاظ معجمية دخلت تلك اللهجات بعوامل عديدة"(4).

وترى الدكتورة عائشة عبد الرحمن الرأي نفسه تقريباً فتقول:"ومع أن نزول القرآن الكريم كان الخطوة الجليلة الحاسمة في الوحدة اللغوية فقد بقي أثر اختلاف اللهجات في الأحرف السبعة وفي القراءات إلى جانب بقاء اللهجات في نطاق التعامل والحياة اليومية للقبائل، ثم في لهجات الشعوب التي توسعت وتأثرت بلهجات القبائل التي خالطتها(5).

والحقيقة أن شواهد كثيرة تؤيد أن اللهجات العامية الحديثة تعمد إلى أصول لهجات قبائل عربية وقد تطورت هذه اللهجات إلى ما هي عليه الآن.

فالباحث اللغوي المعروف د.إبراهيم أنيس يقول:"...... إن تلك اللهجات الحديثة انحدرت من اللهجات القديمة لأن القبائل التي نزحت إلى هذه البيئة لم تكن . مع احتفاظ تلك القبائل باللغة النموذجية . لغة الأدب والدين".(6)

ويضيف أيضاً:" اللهجات العربية الحديثة في هذه البيئات قد تطورت في نشأتها المختلفة تطورات مستقلة حسب ظروف اجتماعية مختلفة، ومع هذا فقد احتفظت هذه اللهجات الحديثة ببعض الآثار القديمة، حيث يمكن إرجاعها بعد البحث والتدقيق إلى تلك اللهجات القديمة، فيمكن أن يعزى النطق بالقاف في نواحي بني سويف والفيوم للهجة قريش، وإبدال الهمزة عيناً في بعض البداوي المصرية إلى لهجة بني تميم"(7).

وهذه أمثلة من الألفاظ من العامية التي يعد أصلها إلى اللغة المشتركة أو إلى لهجات عربية قديمة ولم نعمد إلى ترتيب هذه الأمثلة لأنه يمكن ترتيبها باعتبارات متعددة. وقد تركناها على تلقائيتها لأنها مجرد شواهد تعتمد العشوائية والغاية منها التمثيل فقط.

* **قال، يقول، قل، يقول** الصرفيون: إن قال أصلها قوَلَ المضارع: يقول، والأمر: قل هذه الصيغة يقال إنها افتراضية؛ أي أنها صيغة سابقة تطورت إلى الصيغة الحالية، وفي العامية تكاد هذه أن تعود إلى أصلها وخاصة في الأمر؛ إذ يقول السوريون (أول) أي قول. مع الأخذ بعين الاعتبار إبدال القاف همزة في لهجة دمشق، وكذلك في لهجة بعض المناطق في الشام. والقاف لغة قريش وكال لغة البدو.

* **باع، يبيع، الأمر**: بع اسم الف المفعول: مبيع وأصلها مبيوع . والأمر أصله بيع بالباء، والعا (بايع) بدل بائع اسم الفاعل

– في الشام وفي معظم البلاد العربية يكسرون حرف المضارعة عدا الهمزة وهي لغة بهراء من قضاعة.

المفعول على الأصل، وبيع بياء في الأمر، وكذلك الأمر في اسم المفعول (مديون) في العامية. بل مدين في الفصحى، ومديون لغة تميم (إبراهيم أنيس في اللهجات العربية ص.).

* **في المضارع المبدوء بنون المضارعة** في لهجة دمشق وبعض اللهجات العربية الأخرى يكسرون نون المضارعة فيقولون نِكتب نِلعب، وهي لغة بهراء من قضاعة.
* **دزّ**: بمعنى دفع أو أرسل. في الجزائر يقولون بالعامية (دِز معاهم) والبدو في بعض مناطق الشام يقولون (دزّ) بمعنى أرسل وهي الدَّظ بلغة اليمن.
* **لزق بالزاي بدل لسق بالسين** هي لهجة دمشق، وهي من لغة ربيعة، وهناك من ينطقها الآن لصق بالصاد، وهذا يذكرنا بالحادثة التي تروي في كتب اللغة حول لغات العرب في " الصقر، أو السقر، أو الزقر).
* **أعطى. البدو في بعض مناطق الشام ينطقونها**، أنطى بالنون وهو يسمى الاستنطاء في قبائل سعد و هذيل و الأسد.
* **في الشام وفي معظم البلاد العربية يكسرون حرف المضارعة عدا الهمزة** فيقولون نِلعب بدل نَلعب وهي لغة بهراء من قضاعة على حدود الشام وهذا ما يسمى تلتلة بهراء.
* **في اللهجات العربية الحديثة:** مثل الشام ومصر يستعمل حرف الباء كسابقة للدلالة على الزمن الحاضر فيقولون بيكتب. ومن الباحثين من يفترض أن هذه الباء هي ما بقي من فعل مساعد كان يستعمل مع المضارع مثل : باقي نكتب...(8).
* **في الشام يقولون: بدَي أكتب، وهي أصل فعل بودي**، أي أريد. وفي بعض مناطق الجزائر

. بإمكاننا رعاية لغتنا باستمرار ورد الشارد منها بواسطة الإعلام والتعليم لتضيق المساحة بدل أن تتسع، ونظل نتمنى ونعمل لتكون لنا لغة واحدة تجمعنا حتى مستوى التعامل اليومي.

يقولــون (بــاغي نــروح) أي أبغــى أن أروح أو (يحب يروح) وهو أسلوب عربي يعني (أريد أن أسافر) وهي لغة فاشية في الحجاز يقولون: يريد يفعل.

* **ويقولون أيضاً إجا:** يعني جاء، بالقلب المكاني وفي الجزائر يقولون "جا" بحذف الهمزة وهذا وذاك من لغات العرب أي القلب والتخفيف أو حذف الهمزة.

* **إن ما يعرف بلغة " أكلوني البراغيث"** بذكر ضمير الفاعل مع وجود الفاعل اسماً ظاهراً هي لغة عربية توصف بالرديئة وظاهرة الآن في اللهجات العربية الحديثة بشكل ملحوظ مثل (راحو الجماعة) وتنسب إلى قبيلة بلحارث وفقد قال الشاعر

ألـــم يأتيـــك والأنبـــاء تنمـــي

بمـــا لاقـــت لبـــون بنـــي زيـــاد

* **الوصف فعلان مؤنثه فعلى،** مثل عطشان وعطشى في الفصحى، وفي اللهجات العربية الحديثة يؤنث على فعلانة: عطشانة، نعسانة.... إلخ وهي لغة بني أسد.

* **إن ما يعرب بلخلخانية أعراب الشحر وعمان،** يقولون: مشا الله(9) وفي الشام يقولون (ما شا الله حولك) بحذف الهمزة من الفعل "شاء". ولكنهم يقولون "ما شاء الله كان" بالفصحى، في سياقات معينة.

* **وكذلك ما يسمى بشنشنة اليمن يجعل الكاف شيناً مطلقاً** (لبيش اللهم لبيش) (10).

* **وكذلك كشكشة ربيعة (منش وعليش)** بدل (منك وعليك)، وهي لهجة إحدى قرى دمشق.

***ركبت علفرس:** بدل من (على الفرس) في الفصحى، في الجزائر والشام وبعض الأقطار العربية، وينسب ذلك إلى قبيلة بلحارث (11).

* **لفظ الجمْعة بتسكين الميم:** لهجة الشام والجزائر ومصر ومعظم الأقطار العربية، وهي لغة تميم(12).

* **المِصحف:** بكسر الميم لهجة دمشق، وهي لغة تميم، والضم لغة قيس.

* **ستى المستعملة اليوم بدل سيدتي** يقال (ستي، ويا ست الكل) سمع ذلك ابن الأعرابي (13).

* **هو، هي:** قال الكسائي أصلها ثلاثة أحرف بالتشديد (هيَّ هوَّ) وهي لهجة الشام وقال بعضهم هي في الأصل لهجة همدان. قال شاعرهم (14):

وإن لســاني شـــهدة يشـــتفى بهـــا

وهـُّـو علـــى مـــن صـــبه الله علقــم.

* **لا النافية:** تهمز في لهجة الشام وهي لغة طئ إذ يهمزون إذا وقفوا عليها فيقولون " لأ ".

* **المِصطبة:** بكسر الميم في لهجة دمشق. قال الأزهري:"سمعت أعرابياً من فزارة يقول لخادم له: ألا إرفع لي عن صعيد الأرض مصطبة أبيت عليها بالليل"(15).

* **كلمة (الصآء):** في عامية دمشق هي نفسها الزقاق، إذا لاحظنا أن القاف تبدل همزة وأن الصاد والزاي تتبدلان في لغات العرب، كما مر معنا في السقر والزقر والصقر.

وبعد من المشروع أن يُسْأَلْ ما الفائدة من كل هذا ؟

إن غايتنا التالية أن نؤكد على أن الدعوة إلى ترسيم اللهجات العربية الحديثة والاستغناء عن الفصحى بحجة أنها لغات أخرى عديدة غير الفصحى هي دعوى باطلة؛ إن هذه اللهجات وشيجة الصلة بالفصحى هي منها وتدور في فلكها، ولا ضرورة للتهويل والخوف من هذه اللهجات ومن الازدواجية ما دمنا نحافظ على

لغتنا الفصحى المشتركة؛ نكتب بها، ونتخاطب في المستوى الرسمي والأدبي؛ كما فعل أجدادنا من قبل بل كما هو شأن جميع الأمم والشعوب في وقتنا الحاضر.

وقد تبين أن كثيراً مما يدرج تحت اسم العامية أو الدارجة يمكن رده إلى اللغة الفصحى أو إلى إحدى اللهجات العربية القديمة التي تشكلت منها هذه الفصحى بنسب مختلفة، ولكن هذا لا يعني أيضاً التهوين. مقابل التهويل. وعدم المبالاة إذ أن بإمكاننا رعاية لغتنا باستمرار ورد الشارد منها بواسطة الإعلام والتعليم لتضييق المساحة بدل أن تتسع ونظل نتمنى ونعمل أيضاً لتكون لنا لغة واحدة تجمعنا حتى في مستوى التعامل اليومي. وقد لوحظ أن انتشار التعليم وتعميمه قد أدى في الحقيقة إلى استعمال العامة من الناس كثيراً من الألفاظ الفصيحة ونسيان الألفاظ العامية أو الدخيلة خاصة في الأقطار التي عانت من تسلط الاستعمار وفرض لغته على الشعوب العربية.

***

الهوامش

(1) إبراهيم أنيس

(2) ستيفن أولمن: دور الكلمة في اللغة ترجمة وتعليق د. كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة 1990 ص.166.

(3) مثل إبراهيم أنيس وعائشة عبد الرحمن وغيرهما.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام دار العلم للملايين ط.2 مكتبة النهضة بغداد 1976 ص.13.

(5) لغتنا والحياة، معهد البحوث والدراسات العربية- مطبعة الجداوي القاهرة 1969.

(6) إبراهيم أنيس في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية ط.9 القاهرة، ص.11.

(7) نفسه ص.12.

(8) إبراهيم أنيس في فعل اللهجات العربية ص242.

(9) المزهر في علوم اللغة وأنواعها ط.3 دار إحياء الكتب العربية القاهرة ج.1ص222.

(10) المزهر ج.1ص222.

(11) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية ص.136.

(12) انظر صبحي الصالح دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين ط.10 بيروت ص.66.

(13) كتاب تكملة إصلاح ما تلفظ به العامة للجوالقي والمعرب طهران 1966 ص.29.

(14) إبراهيم أنيس محاضرات عن مستقبل اللغة العربية معهد الدراسات العربية العالمية 1960 ص70.

(15) إبراهيم أنيس اللهجات العربية ص.251.

□□□

الدرس السيميائي، مفاهيمه ومعالمه في المغرب
نموذج محمد مفتاح

د.مولاي علي بو خاتم - الجزائر

إن المطّلع على مسارات "محمد مفتاح" وتحليلاته النقدية ووسائطها على المستويين النظري والمنهجي، يلفي مصادره السيميائية تمثل مهمة أساسية، نظراً لأن حركته في المجال الفكري المغربي لعبت ولم تزل تلعب دوراً متعاظماً، مارس من خلالها تأثيرات فاعلة بممارساته النظرية والعملية، انطلاقاً من السياقات التاريخية التي تحكمت في صياغة أفكاره وملامح مشروعه النظرية وتطبيقاته العملية فضلاً على الظروف الاجتماعية والعلاقات المعرفية التي توفرت له.

وهكذا، فالمستقرئ لكتبه السيميائية، يلفيها أكثر تأثراً بالحداثة الغربية ومصادرها، متصلاً اتصالاً حميمياً بأعلامها يستقي نظرياتهم ويناقش أفكارهم وفلسفاتهم من دون تحرج ولا مواراة. ومواد كتبه صورة للإنتاج النظري المتماس مع الثقافة الغربية ونظرياتها، المستمدة من مناخات متعددة، من سياق ثقافي إلى آخر، ومن تطور لآخر، ومن مؤسسة معرفية لأخرى.

ففي كتابه "في سيمياء الشعر القديم" سعى الباحث إلى منظور القراءة التعاقدية(1) معلناً التعددية المنهجية، ومستعيناً بكثير من الإجراءات البنيوية، باستراتيجية مرتبطة أساساً بتركيب منهجي، وخصوصية ثقافية يرتحل من خلالها من أراء النقاد القدماء إلى أفكار السيميائيين قائلاً "من الأمانة العلمية الاعتراف بأن القراءة مشاركة في كثير من العلوم".(2)

وفي سياق البرهنة على اعتماده أفكار علماء اللسانيات، في مسألة التركيب أعلن إفادته في كثير من الأفكار من قريماس وجيرار جنيت ومتيران(3) معبراً عن هذه الطريقة في التحليل، وهذا التمازج في الاختصاصات المعرفية بالقول "إذا أردنا مثلاً التركيب بين مناهج لنأخذ مثلاً "قريماس" أن ثوابته المقصدية والمرفولوجية، واستغلال المربع السيميائي الذي هو في حقيقته أمر وسيلة عيانية هندسية لتوليد المفاهيم... ونجد استغلال العنصر الهندسي كذلك، عند نظرية الكوارث التي ناقش "قريماس".(4)

بيد أن التعددية النقدية هذه التي تبناها "محمد مفتاح" عملية تتطلب الرجوع إلى الخلفيات الإبستمولوجية والتاريخية في الثقافة الغربية

خالف من خلالها جل النقاد العرب، ممن اشتغلوا في زمانه على الشعر وعلى الروايات ذات الأحجام الكبيرة، حيث مالوا إلى الأسهل، في نموذج (قريماس) واختزلوا النصوص، واقتطفوها ولم يستوفوا هذا النموذج حقه من المعالجة(5).

وقد كان هذا المبرر كافياً له للأخذ بأطراف كل النظريات مجتمعة، معتبراً نموذج "قريماس" بإجرائاته وتصوراته أقرب إلى تصورات "فلادمير بروب" و"كلود ليفي ستراوس" و"يلمسلف"، من حيث اعتبار القصة (مثلاً) مشروعاً إعلامياً، واعتبار المسألة من اهتمامات الشكلانيين.

ومن المسلمات الأخرى، احتكامه إلى الاتجاه البنيوي ومدارسه، مستوعباً بعض المفاهيم الإجرائية البنيوية في تحليل الخطاب مثل: المعجم، والمقصدية، ثم التشاكل والاستعارة ومستفيداً من كبار اللسانياتيين الأوربيين الفرنسيين بوجه خاص.(7)

ففي سياق تأكيده على "الشعرية" وإعلانه نموذجاً في التحليل السيميائي قال "وقد اتجهت محاولتنا هذه إلى أخذ الراجح من تلك النظريات وصياغته في بناء عام، وقد التجأنا إلى التحليل السيميائي متيمنين به النظريات الشعرية".(8)

وهناك في الشعرية كذلك، تأثر بكبار الدارسين الشكلانيين، أمثال: رومان جاكبسون" لاسيما في مجال الاهتمام بالمادة الصوفية، ضمن مؤلفه "محاولات في اللسانيات العامة" (9)((Essais de Linguistique Generale مؤكداً ذلك بالقول "إن محاولتنا تدخل ضمن "نظرية الشعرية" التي لها مسلماتها وضروبها ونظرياتها نجد عند "جابسون" و"لوتمان" و"جان كوهين" ومع اختلافهم، فإنهم يشتركون جميعاً في محاولاتهم صياغة مبادئ عامة للشعر".(10).

أما بخصوص اهتمامه بآراء اللغويين والبلاغيين، فقد أبدى الباحث احتكاماً إلى آراء اللسانياتيين الغربيين المحدثين الذين كانوا بدورهم متأثرين بالثقافة اليونانية، وربما باللاتينية، أبرزهم: الطبيعيون والبنيويون وأصحاب الموقف الوسطي مثل "كاترين كربارت" و"أوريكسيوني" (Kerbrat, Orechioni cathrine) من خلال المؤلف (La connotation).(11)

كما تأكد اهتمامه بالثقافة الغربية، من خلال محاولته "التوفيق" بين آراء النقاد العرب، والنقاد الغربيين، لاسيما في معالجة مسألة "الإيقاع" بحيث تأثر بالدراسات الفرنسية المنجزة في هذا المجال أبرزها نموذج "يوري لوتمان" في كتابه (بنية النص الفني) مظهراً هذا الأثر، في الفصل الثالث من الدراسة.(12)

ثم توالت كثير من النماذج الأخرى، في الموازنة التي عقدها بين التراث العربي والحداثة الغربية، راصداً كثيراً من الأنواع المتباينة والمفارقات فما أثار النقاد العرب، وما أنجزه التداوليون، لاسيما في مسائل مثل "التركيب" و"المقصدية".

ومن جهة أخرى، يمكن استظهار هذا الكم الهائل والعميق، وهذه التعددية في المصادر من خلال مؤلفه "تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص" الكتاب الذي يتفتح على حقوق لسانياتية متعددة، وقنوات معرفية أكثر انسياباً من الثقافة الأوروبية والثقافة الأنجلوساكسونية حيث قصد الباحث من خلاله إقامة أفقه التنظيري . التحليلي منهجياً وأبستمولوجياً وفق تأسيس تدريجي للمفاهيم اللسانياتية والسيميائية.

للتوضيح أكثر، تجدر الإشارة إلى عنوان

– تحـ... الخطاب الشعر... استراتيجية التناص مد... إلى حقـ... لسانياتية متعد... وقنوات معر... أكثر انسياباً... الثقافة الأوروب... والثقافة الأنجلوسكسون...

– محمد مفتاح أراد إقامة أفقه التنظيري . التحليلي منهجياً وابستمولوجياً وفق تأسيس تدريجي للمفاهيم اللسانية والسيميائية.

الدراسة (استراتيجية التناص)، حيث وظف الباحث هذا المفهوم وتبناه، في مجال مجموع العلاقات الحوارية والمتبادلة، بوصفه مفهوماً مرجعياً في أفكار (أيزر وولف) (Wolfyang ISER) في المدرسة الألمانية.(13).

أما على المستوى المنهجي، فقد عكف الباحث على تحليل "رائية بن عبدون" في التراث الأندلسي، ونماذج أخرى قديمة وحديثة دون التراجع عن منهج التركيب الذي نحاه في المعالجة السابقة، وأعلنه في مقدمة هذه الدراسة قائلاً "إن وحدة المنهج قد تقي الانتقائية والتلفيقية".(14)

وبالتالي، فإن التعددية في المناهج تنأى عن هذا المزلق ومبررة بقوله "ما فعلته في "تحليل الخطاب الشعري" هو إذن، تحديد بعض المبادئ، ومحاولة التطبيق، وليس هذا العمل ما سبقت إليه، ففي الاتجاه الأنجلوساكسوني ما يدعي بالتعددية النقدية غير أنه يشترط أن تكون هناك وحدة في "الآفاق".(15)

ولتعزيز هذه الرؤية، وتأكيد جدارتها النقدية أضاف "أما بالنسبة للتعددية فنجد الدارس يأخذ من "قريماس" ومن "جيرار جينيت" وأشياء أخرى من ميتران، ورأيي هو إما أن يطبق الاتجاه المختار (مثل سيميوطيقا قريماس مثلاً) بكل أبعاده، أو أن يدرس تعمق وتعرف النقد الذي وجه إليه.(16)

وهكذا يمكن الوقوف عند أهم التيارات اللسانياتية التي غرف منها الباحث والمعطيات التنظيرية التي استوعب منها إجراءاته التحليلية على النحو الآتي:

1 . التيار التداولي:

ومن خلاله اعتمد "محمد مفتاح" على رافدين أساسيين هما:(17)

أ . **نظرية الذاتية اللغوية:** التي من أبرز مفكريها الفيلسوف "موريس" وغيرهم من اللسانياتيين.

ب . **نظرية الأفعال الكلامية:** التي أسسها فلاسفة "أوكسفورد" وأبرز ممثليها "أوستين" و"سورل" وضمن هذا التيار، استمد الباحث المقصدية "عن الفيلسوف" "موريس" من خلال بعض الكتب في اللغة الإنجليزية والفرنسية، وتشبع بكثير من المبادئ عن علماء النفس الظاهرتيين والتداوليين وفلاسفة اللغة مشيراً إلى ذلك بالقول "فإن اختزالية (هذا التيار) لقي أضواء تساعد على تبيين مغازي تلون أنواع الخطاب، وهذا هو سبب الاحتفاظ به، واعتباره مفهوماً، ما وراء النظرية".(18)

2 . التيار السيميوطيقي:

ويندرج هذا التيار ضمن الروافد التي استفاد منها الباحث، وغالبية النقاد العرب المعاصرين، وأهم ممثل له هو "قريماس" ومدرسته، وقد استقى نظريته من مصادر معرفية متعددة، دراسات أنتروبولوجية ولسانية بنيوية وتوليدية، ومنطقية".(19).

ولتأكيد هذه المرجعية الفكرية المستقاة من منابع متعددة سعى "محمد مفتاح" إلى استعراض أهم الخطوط الرئيسة لمعالمه، ضمن مجموعة من الكتب التي اطلع عليها وهي:

1. كتاب "محاولات في السيميوطيقا الشعرية".

2. "بلاغة الشعر" لجماعة مو "M" وهو كتاب متميز "متنوع القنوات المعرفية، استقى منه: النظرية الجشتطالتية، والتحليل النفسي والأنتروبولوجيا والسيميولوطيقا واللسانيات".(20)، ثم أن هذا المصدر يشكل مرجعاً نقدياً يتوافق مع آراء "قريماس" ويشكل انفتاحاً آخر على الفكر الأنتروبولوجي الذي يمثله "كلود ليفي ستراوس" بصفة خاصة، استفاد منه الباحث في مسألة (التشاكل).

3. سيميوطيقا الشعر "لميكائيل ريفاتير" (M. RIFFATERRE) ضمن التحليل السيميائي للخطاب، والتحليل اللسانياتي.

4. معجم "قريماس وكورتيس"، ومنه استمد الباحث مجموعة من المصطلحات والأدوات السيميائية مثبتاً ذلك بالقول "سنحاول استخلاص بعض المفاهيم الإجرائية القريبة من الشعر بين المفاهيم الأخرى العامة الصالحة لكل تحليل، تجد في المعجم عدة مراحل، تتعلق بالشكل وهي الوقائع النغمية، كما نعثر على أخرى خاصة بالمضمون مثل التشاكل والمعنى العرضي، والاستعارة والإنزياح، والمرجعية الداخلية".(21)

بيد أن الباحث، وعلى الرغم من حرصه على الدقة في تعريف "التشاكل" . نقلاً عن هذا المعجم . فقد حاول توسيعه مستفيداً من آراء سيميائيين أوربيين آخرين، دون أن يذكر أسبقية "قريماس" في التوصل لهذا المفهوم حيث، نقله هو الآخر، من ميدان الفيزياء، كما استقاه عن جماعة مو (M) عن كتابها "بلاغة الشعر"، وعن النظرية الجشتطالتية. (Gestalt. Theory).(22)

أما بخصوص "نظرية التناص" التي تبناها الباحث وارتضاها إجراءاً في مقاربة النصوص، بوصفها نظرية مردها إلى النقد العربي وإلى الثقافة الغربية، فقد أكد الباحث استمداده فيها بالقول "جاءت نظرية التناص من الثقافة الغربية، على أن نشأة هذه النظرية وتطويرها، وتوظيفها لم يكن موحداً ووحيداً، مما تفرع منه نزعتان متضادتان ولكنهما متكاملتان، أحداهما أدبية وتتجلى في آثار "باختين" ومن تأثر به "كريستيفا" و"بارت" في بداية أمره (...) وثانيتهما فلسفية تتجلى في التفكيكية التي يمثلها "دريدا" و"بارط" في آخر أيامه و"بول دومن" و"هارتمان" وغير هؤلاء...".

3 . تيار الشعرية:

ضمن هذا التيار استفاد الباحث ببعض النماذج أبرزها مساهمات "رومان جاكوبسون" في النظرية الشعرية و"جان كوهين"، في مسألتي "المجاز والاستعارة"، وفي مرحلة لاحقة "ج. مولينو" و"طامين" اللذان أخذا مفهوم الشعرية والبلاغية القديمين، وراجعاهما لمنحهما دقة وقدرة وصفة.(23).

أما في مؤلفه "ـ دينامية النص . تنظير وإنجاز" فقد عاد الباحث إلى "مكاسب" ومكتسبات النسق على مستوى التطورات المركزية، كالتطور البنيوي مثلاً".(24) مستوحياً، من خلاله إلى تقديم تطبيقات نموذجية في بعض النماذج اللسانياتية دون الخوض في خلفياتها الإستمولوجية على خلاف مؤلفه السابق.

ولذلك، فقد عالج مسألة "الدينامية" انطلاقاً من إمدادات "قريماس" بما يحتويه هذا المفهوم

– غرف م... من ... التداولي وا... السيميوطيقي وتيار الشعرية

من مفاهيم أخرى علمية أبرزها الحركة والصراع، النمو، الحوار، التناسل، الانسجام والسيرورة. وهي في رمتها عناصر ذات مصادر مأخوذة من البيولوجيا التي نادى بها "جان بياجه" وعدها مفتاحاً للبنيوية.(25)

ولإيضاح مفهوم الدينامية بوصفه مجالاً تنظيرياً منهجياً يتضمن بين متونه العديد من الطرائق الإجرائية والتحليلية. عدّ "محمد مفتاح" الدينامية درجات، إذ تتطور من البسيط إلى الانقطاع فإلى الكارثة إلى الموت الحراري، أو خلق أوضاع معقدة جديدة ولها آليات الضبط مثل مركز الجذب والتنظيم الذاتي والتناظر التدريجي وهي مفهوم عام يحايث الفيزياء والميكانيك والبيولوجيا والرياضيات والمجتمع بالضرورة".(26)

لعل هذا التوصيف النقدي، أثبت جداره الباحث وكفاءته في رصد أهم الاتجاهات العلمية في الثقافة النقدية المعاصرة، وجعله يلاحظ ذلك التلاقح المنهجي بين المعارف في الحقول المعرفية الإنسانية والعلمية، والطبيعية التي أثارها، مثل تأثير المفاهيم الفيزيائية والرياضية والبيولوجية والمعلوماتية في التفكير اللساناياتي والتطبيق السيميائي.(27)

ولتجسيد هذا الوعي النقدي الجديد . تجدر الإشارة إلى أهم المشارب والأسس العلمية التي سار في ركابها الباحث، والمتمثلة في استمداده من العلوم المختلفة والنظريات المتعددة أهمها علم النفس البيولوجي، وعلم الاجتماعي البيولوجي، وعلم اللسان البيولوجي وعلم الإبستيمولوجيا وغيرها.

كما يمكن استجلاء إشارات أخرى تتلخص ضمن مدخل الدراسة، والتي شهد من خلالها الباحث على أن جل المفاهيم المستعملة والمكتوبة في "الدينامية" مصدرها "النظرية السوسيولوجية التطورية المتفرعة إلى اتجاهات عديدة، منها فلسفات اجتماعية ولغوية، فقد كانت مصدراً أساسياً ومعجمياً فعلاً للفلسفة الماركسية، كما كانت موجهاً ضرورياً لمناهجية البحث في اللغة.(28)

ونتيجة لذلك، ارتكزت مناقشته على الاتجاهات التالية في التحليل:

1 . النظرية السيميوطيقية:

اقتصرت إفادته على بعض المبادئ النظرية التي تبناها في ضوء الشروحات المقدمة من اللسانياتيين والسيميائيين، من ذلك (المقصدية، والمربع السيميائي والعوامل) حيث أكد انتقاده فيها لجملة من التعاريف التي تمت بصلة إلى مفهوم "الدينامية" واعتمد على آراء "جان بتيطوكوكوردا" (Jean Petito Cocorda) ومعجم "قريماس" و"كورتيس" علاوة على إمدادات "نظرية الحرمان" من المعجم الفلسفي لصاحبه "جميل صليبا".(29)

ومن خلال استعراضه لأهم الإشكالات النظرية وموقعها ضمن "الدينامية" خلص الباحث إلى القول "أن نظرية "قريماس" تقوم على الدينامية والتفاعل والصراع بما تعنيه من حركة وأحداث وأعمال وأفعال، لأنه تأثر بعلم البيولوجيا، ولأنه استوحى من السوسيولوجية الماركسية، وتأثر في آخر المطاف بالدراسات الرياضية".(30)

2 . النظرية الكارثية:

وهي النظرية المتمثلة في مرحلتين أساسيتين هما:

أ. مرحلة "رونيه طوم" (Tom-Rene):

التي بحث من خلالها عن القوانين المحددة للشكل والبنية والدينامية، وذلك بناءً على ما قدمه "بتيطو"(31) دون توسيع هذه الإفادة من الكتاب المصدر المتمثل في "الاستقرار البنيوي وقوانين الأشكال".

ولتعميق البحث في خضم أصول هذه النظرية الرياضية ذهب "محمد مفتاح" إلى الإشارة لجوانب من جذورها قائلاً "إنها لم ترد أن عمقت ما فعله بروب في "مورفولوجيته" و"قريماس" في مربعة وما قدمه آخرون من ثوابت مثل: "دوميزل" و"ليفي ستراوس"(32) قبل أن يستقر على نتيجة مؤكدة مفادها أن هذه النظرية هي جوهر الدينامية".

ب . مرحلة "بتيطو . كوكوردا":

في هذه المرحلة عكف الباحث على المصدر نفسه لـ(بتيطو)، مثيراً من خلاله عامة في متون البحث النقدي وتنظيراته أهمها: الثنائية المفاهيمية (الدينامية والمرفولوجيا). فالأولى مثلاً: تمثل برهنة تقعيدية واضحة المعالم على مفهوم (البنيوية الدينامية)، ومن ثم أشار إلى مسلمات "كانط" وفلسفة "برولوتمان" الرياضية "تشومسكي" وسواهم.(33).

3 . نظرية الشكل الهندسي:

في هذا المجال عمد الباحث إلى إيضاح المنحى التجريبي الذي يتزعمه "طوماس بالمر" في كتابه "الأسس البيولوجية للتواصل اللساني" الذي تبنى فيه صاحبه "الشكل الهندسي" في إقامة نظريته(34). بيد أن اللافت للنظر فيما عرضه الباحث من معطيات، يشير إلى الأصول والجذور التي طورتها، على خلاف البنيات النظرية التي سلكها في النظرية الكارثية.

4 . نظرية الحرمان:

هذه النظرية المعتمدة، تمثل ترجمة لعنوان (Theorie de frustration)، ويعد "جان ماري برادي" أحد الباحثين الذين طوروا من خلالها السيميوطيقا، ودرسوا العلاقات الوثقى بينها وبين البيولوجيا والفيزياء والميكانيك.(35)

وفي سياق البحث في أصولها، أكد "محمد مفتاح" على أن أصول البيولوجيا نفسها ترجع إلى ما قبل "كانط"، كما أثبت إفادته فيها من مصادر متعددة هي:

1. Aleexandros PH. La. Poulos. Semicticos and History.
2. La Recherche, en Histoire des Sciences.
3. Histoire de la Sciences des origins au XX Siecle.

فضلاً عن بعض الدراسات الفلسفية المستقاة من كتاب "محمد وقيدي" (فلسفة المعرفة عن غاستون باشلار).(132)

5 . نظرية الذكاء الاصطناعي:

اعتبر "محمد مفتاح" هذه النظرية وليدة تنظيرات "بيرس" (Pierce) حينما صرح "أن السيميوطيقا "البورسية"، هي من بين الأسس التي قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلقي وتأويلها، وخصوصاً استثمار مفهوم الغرض الاستكشافي".(133)، وهي نظرية تم من خلالها "اللقاء بين الدراسات اللسانية واللسانيات التحسيسية، إجراءات الذكاء الاصطناعي، وخلاصة اندماج مجموعة من النظريات

– استقى ال... من المعط... النظرية التأويلية . خاص... وفعاليات اللسانيين وفلاسفة ... وعلمائها والإعلاميين.

البيولوجية والمعلوماتية والنفسانية والإعلامية التي صيغت خلالها نظريات ومفاهيم متعددة مثل "الأطر (Frammes) والمدونات (Scripts) والحوارات (Scenarios) والخطاطات (Shemata Schema) ومن القمة إلى القاعدة (Top Down) والغرض الاستكشافي (Abdiction)".(36).

أما بخصوص مصادر إفادته في هذه النظريات، فمردها إلى آراء باحثين مثل "جون لوك فديك" (J LUC Gradin) و"جيمي سامت"، و"روجيه شانك"، (Roger Schank) (Demmg Samet, و"نيل نوريك" (Neal Nairidc) علاوة على أبحاث ودراسات "جان بتيطو" وآخرين.

6 . نظرية التواصل والعمل:

إن الأساس الذي تنهض عليه هذه النظرية هو "الدينامية" و"التفاعل" بوصفها توليف لنظريات مختلفة تأخذ من نظرية العمل التاريخية والاجتماعية، وتمنح من نظرية الأفعال الكلامية ونظرية اللعب اللغوي وغيرها.(37).

ومن هنا استفاد الباحث من الأسس الفلسفية والإبستمولوجية التي تقوم عليها هذه النظرية، محاولاً الكشف عن آراء بعض المؤرخين وعلماء الاجتماعي الذين خاضوا في "نظرية العمل" مثل "فون رايت" (Von Wriggt) و"شيشالم" (Chechalm) و"أقريست" (Agrist) و"شيفر" (Scheffer)، وذلك من خلال كتاب:

(Pragmatique. Paraxeologique Communication et Action) لصاحبه "ليوأبستال" (Leo Apstal).(38).

ولاستظهار إمداداته الفكرية والنظرية خارج الثقافة الفرنسية والأنجلوساكسونية يعثر على ملامح أخرى أشار إليها باحثين ألمان مثل "أيزر وولف" (W. ISER)، من ذلك إشارته إلى مفهوم "النفيية" الذي يلتقي إلى حد التوافق مع نموذج "السلبية" (Negqtivite) بما تعنيه من "تمييز واختلاف يمنح النص أصالته، ويوضح "أيزر" كيف أن كل نص مضاعفته والسلبية هي ما يمثل أصالة النص الثاني".(39).

وهكذا، تظل استفادة الباحث من الحداثة وأعلامها قائمة واردة ومستمرة على الدوام، حتى آخر محطة من مشروعه النقدي ونعني بذلك مؤلفاته "مجهول البيان" "التلقي والتأويل" ثم "التشابه والاختلاف". وذلك من خلال منهاجية واحدة هي منهاجية "علم النفس المعرفي" بمفاهيمها المختلفة، ومنهاجية "نظرية العلماء" ودليل ذلك قوله "كتاب مجهول البيان هدف، فيما هدف إليه إلى النظرية البلاغية في ضوء الدراسات التي استمدت مفاهيمها من علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، ومن المنهاجيات العلاقية، مثل الجشتطالت ونظرية الأنساق العامة".(40)

وبذلك بدا اعتماده واضحاً على الكثير من المفاهيم الأرسطسة القديمة والحديثة، فضلاً على آراء بعض "المنظرين لهذا الاتجاه في "المعرفة التجريبانية" المستمدة من تفاعل الجسم مع محيطه العام والخاص، وإدراك العنصر أو الظاهر ضمن بنية شاملة".(41).

للتفصيل أكثر، فمن خلال مؤلفه "مجهول البيان" تأكد ميله إلى "التفكيكية مع نقدها بدورها، واستعادة الظاهرتية والدينامية اللتين تشكلان غشاءً جوياً تحلق فيه مجمل إنجازاته وأبحاثه

تظل استفادة ...ث من ...اثة وأعلامها ...ة واردة ...تمرة على ...م حتى آخر ...ة من ...روع النقدي.

وتآليفه".(42)

كما تجدر الإشارة، إلى أن الكتاب يحتل مكانة مرموقة في مجال الثقافة العربية، من حيث دراسته للمسألة البيانية، ويحوي . في المقابل . آراء لمفكرين معاصرين على المستوى العالمي التي شكلت منطقاً تأسيسياً في أعمال الباحث نظرياً وإجرائياً.

أما الأطراف التي لامس من خلالها الثقافة الغربية فهي مختلفة ومؤكدة بقوله "أن هذا التحليل يجب أن يشمل النظريات الأجنبية أيضاً، وتعوزها الاختبارات الدقيقة على أساس نصوص منسجمة ليمكن تعديلها أو إغناؤها، وهذا ما سنقوم به".(43).

وفي موضع آخر، سعى "محمد مفتاح" إلى إقامة بحثه العلمي في صياغة فكر أصيل ومتفتح على الثقافات العالمية بصفة عامة جاعلاً القارئ أمام مجموعة من التجليات الفكرية أبرزها:

استظهار آراء القدماء في البلاغة العربية واليونانية ومقاربتها بأخرى تشيع في الخطابات الفلسفية، اللسانياتية، التاريخية، التأويلية والنقدية المعاصرة، مبدياً اعتماده في مجال "التحديد" على آراء "امبرطوايكو" (UMBERTO ECO) ضمن المجال الفلسفي والسيميائي، وعلى آخرين مثل: "فرانسوا راسيت" و"ميرل" في مجال الخطاب التأويلي والسيميائي، مؤكداً ذلك بالقول "إن ما هو جدير بالتسجيل والاعتبار كون التحديدات باعتماد على الشجرة الفورفولوجية، راجع إلى سالف مجده في مناهج أنتروبوبوجية وسيميوطيقية ولسانية، وقد شاع تحت اسم "التحليل المتتالي" في أمريكا أو التحليل المقومي (السيمي) في أوروبا".(44)

ومن منظور نقدي آخر، تتوطد منطلقات الباحث بأفكار "قريماس" واتخاذه له نموذجاً في مناقشاته، من ذلك تبنيه تحديدات مفهوم التشاكل (Isotopie) دون الإشارة إلى مصدر التعريف الذي اعتمده. كما تتأكد امتداداته المعرفية في المجال التداولي السيميائي في تصريحه: "ومع هذا كله، فإن الأوان حان لتبني إبستمولوجية معاصرة تبعد المفاهيم اليونانية العتيقة، وتضع مفاهيم جديدة".(45)

ويبقى العامل التأثري في أعمال الباحث مستمراً كذلك في مجال "التقييس" حيث استفاد الباحث من نظريات معاصرة مثل "التشبيهية" و"نظرية الانزياح" و"النظرية الجشتطاتية" و"النظرية التركيبية"، من خلال مجموعة من الآراء معظمها في الثقافة الأمريكية (144)، مثلما تظهر ذات المرجعية بجلاء في نظريات أخرى مثل: الكارثية (Catastrophis Theory) والأطر والمدونات وغيرها من النظريات.(46)

وبإمكان الدارس أن يستكشف هذا التلاقح والتخاصب في الأفكار بين آراء الباحثين . عند "محمد مفتاح" . في كثير من المبادئ (DANIEL. SCHUTZER) و"تيري ميرس" (Teru) وآخرين ممن اشتغلوا في مجال "العلم المعرفي".(47)

وفي مسألة "التأويل"، قام الباحث بتطعيم أفكاره النظرية المستمدة من أعمال المنظرين القدماء بالوثائق المتداولة في أدبيات باحثين مثل: "جيرار سيلفا" و"امبرطوايكو" وذلك من خلال، مؤلف "راستي" المعنون بـ"تعدية المعنى". وفي خضم التيار التفكيكي، عاد الباحث إلى مرجعيات كبار النقاد والكتاب وعلى رأسهم "دريدا" و"بارط" وضمن التأويلية الفلسفية استقى أفكاره من النظرية التأويلية الألمانية التي من

– يبقى العامل التأثري في أعمال الباحث مستمراً في مجال (التقييس) حتى استفاد من النظريات

أبـرز روادهـا: "هايـدجر" و"هورسـل" و"كـدامير" و"هابرماس" و"بول ريكو" وغيرهم.(48)

وفــي أطروحــة "المقصــدية" الظاهريــة فــي النظريـة التفكيكيـة، استفاد من بعض الاتجاهات السيميائية عند "بيرس وقريمـاس"، وعـن فلاسـفة اللغــة مثــل "اوســتين" و"ســورل" وعــن التأويليــة الفلسـفية التــي يمثلهــا "هــرش" و"يوهــل" فــي أعمالهمـا، وذلـك من خـلال المرجعيـة الأمريكيـة دائماً.(49)

في أطروحة
...صدية
...هرية في
...رية التفكيكية
...اد من بعض
...اهات
...ميائية.

وفـي مجـال "التظهيـر"، سـعى الباحـث إلـى التركيـب بين النظريـات الأنتروبولوجيـة والسردية، معتمداً معجم "قريماس وكورتيس السيميائي"، قبل الاهتـــداء إلـــى معالجـــة ظـــاهرة "الديناميـــة" و"الظاهراتية" من خلال تحديدات بعض المؤلفات في الثقافة الأمريكية.(50)

أما الوجه الآخر من اثر الحداثة، بنيويتها وسيميائيتها، فقد ظهر كذلك ضمن مؤلفه "التلقي والتأويل . مقاربة نسقية" حيث بدأ الباحث أسيراً لدواعي النص على المستويين التراثي والحداثي، ملتمساً أبـواب الحضـارة وإرهاصـاتها عـن جميـع الأمم في الثقافة الكونية الإنسانية، ومستجلياً ذلك بـالقول "وهكـذا حللنـا أنـواع الخطـاب، البلاغـي والأصـولي والكلامـي والشـعري، والصـوفي لرصـد الاخـــتلاف فيـــه ووظيفتـــه، ولكـــن تلـــك مآلهـــا الاختلاف الوظيفي...".(51)

وقد كان هذا الاتجاه المعرفي مبرراً كافياً له للمـــزج بـــين الكثيـــر مـــن الآراء الأرســـطية والأفلاطونيـة، والسـيميائية، ويؤكده قولـه "رصـدنا بالتـداوليات، خصـائص كـل خطـاب وأطـراف براهينيـــة، وأدوات لإقناعـــه وإمناعـــه وهيـــأة المخـاطبين، وكيفيـة تلقيهم إيـاه، وابنـا بالاعتمـاد على "نظرية التلقي والتأويل*"(52)

وانطلاقاً من هذه المرتكزات المعرفية استقى "محمـد مفتـاح" العديـد مـن المعطيـات النظريـة، خاصـــة مـــن "التأويليـــة الحديثـــة" وفعاليـــات اللســانياتيين" وفلاســفة اللغــة، وعلمــاء اللغــة، والإعلاميين، مقارباً إياها بآراء بلاغية والشعري، والمنطقــي المــوروث مــن اليونــان والرومــان والعرب".(53) ولـذلك أمكنـه إعـادة قـراءة الكثيـر مــن المكاســب عــن طريــق اعتمــاد التــراث والنظريات المعاصرة.

ولضبط قوانين التأويل اعتمد الباحث على آراء "امبرطوايكو" و"جورج كليبر" و"جيرد طونارد" فــي الثقافــة الأنجلوساكســونية، وعلــى الدلاليــة ومقارنتهــا بــآراء البلاغيــين العــرب والمبــادئ الأرسطية(54)، من منظـور توفيقي مثبتاً ذلك بقولـه "وقد اغتبطنـا غايـة الاغتبـاط حينمـا وجدنا أن بعض أفكار هذه الكتب ما زالت حية ترزق، بل مـا زالـت تنـاقش وتعدل وتوظـف، ولكـن لـيس فـي مجـال الثقافـة العربيـة الإسـلامية، وإنمـا فـي مجــال الثقافــات الأجنبيــة الأوربيــة والأمريكيــة وغيرها".(55)

ويتجسـد مثـل هـذا السـلوك التـوفيقي فـي الكتـاب، كـذلك عنـد رصـد مفهـومي "التشـاكل والتباين" مازجاً الأفكار البلاغية القديمة والحديثة مــن جهــة، ومســتفيداً مــن الدراســات الأجنبيــة المتمثلـة فـي آراء "قريمـاس" و"راسـتي" مـن جهـة أخرى.(56)

وعند العودة إلى كتابه "التشابه والاختلاف" نحو منهاجية شمولية، بوصفه تعالقاً وتلازماً مع الكتابين السابقين، ومحاولة الوقوف على خلفية أنترولوجية واضحة المعالم، يلاحظ تناول "محمد مفتـــــــــاح" مـــــــن خلالهمـــــــا مـا دعـاه بـ"نسقية الثقافة" فـي إطـار التحصـيل

الثقافي.(57)

وانطلاقاً منه، واصل استراتيجية التوفيقية مازجاً بين تيارات فلسفية تضرب جذورها في عمق الفكر البشري القديم، وأخرى حداثية ساهم فيها اللسانياتيون وألقوا عليها الأضواء، مؤكداً ذلك بالقول "يجد المهتم أن بعض الاتجاهات الحداثية والمعاصرة التي اعتقدت في الرؤيا الشمولية، تحليل الوقائع، وتشييد النظريات في ضوء مبادئها وأبعادها، مثل النظريات السيميائية والبيولوجية والفيزيائية والفلسفية والنسقية".(58)

ولعل هذه المرتكزات المعرفية، هي التي جعلت الباحث يعمل على ترسيخ هذه الثقافة العلمية المعاصرة في ذلك الكثير من النظريات والمعارف النقدية، وذلك ما أثبته بعض المؤلفات التي انحدرت منها أصلية وفرعية.

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى تركيزه على تحديدات "قريماسوكورتيس" وبعض أعمدة هذه المدرسة مثل: "كريستيفا" و"أريكسيوني" وغيرهما، لصياغة بعض المفاهيم والمبادئ مثل: "النص والخطاب" ثم "القول والتلفظ".(59)

كما يتضح، اعتماد الباحث على مصادر متعددة مشيراً إليها عرضاً أهمها: الأنتوبولوجية البنيوية لدى "ليفي ستراوس"، والشكلانية لدى "بروب"، ونظرية العوامل، على يد "تنيبير" وفلسفة العمل والنحو التحويلي والتوليدي، لدى تشومسكي(60) هذا من جهة، ومن جهة، تبني الباحث آراء "جان بنيطووكوكوردا" وأعمال "كاترين كربرات" في بعض المؤشرات التي رآها صالحة في منهاجية تحليل الخطاب.(61).

ودائماً بصدد إفادته من الثقافة الغربية في هذا الكتاب توخى الباحث إقامة مقاربة نقدية بين النموذجين الأمريكي والألماني وعدهما رافدين مهمين، حيث أن الكثير من الناطقين في الفرنسية تشكل آراءهم استمداد لأعمال "بعض المشاهير اللسانيين الأمريكيين مثل "هاريس" و"تشومسكي" وغيرهم من الباحثين الذين يكتبون بالإنجليزية".(62).

ولتأكيد هذه الاستفادة المعرفية من النموذج الألماني آب الباحث إلى أبرز ممثليه مثل: "روبرت دويوكراند" و"فولفاكانغ دريسلر" في مؤلفهما مدخل إلى اللسانيات النصية"، ثم إلى "سيغريد شميت" من خلال مؤلفه "أساس لدراسة تجريبية للأدب" مكونات النظرية الأساسية".(63)

وعلى هذا الأساس، تتسع دائرة البحث والاستعانة في أعمال الباحث "محمد مفتاح" على عدة مناخات فكرية أجنبية معاصرة، فرنسية ألمانية وأمريكية، ومن خلالها يسهل القول أن توافر هذه التعددية اللغوية التي امتلكها، وإلمامه بجوانبها المتعددة هي التي مكنته من تقديم زاد معرفي هائل للإرث النقدي العربي، بطريقة حية جامعة بين عنصري القدم والحداثة، بين الأصالة والمعاصرة.

***

هوامش:

(1) . القراءة "التعاقدية" مدارها سؤال لماذا هذا المشروع؟ ولماذا قراءته أصلاً؟

وكيف يمكن أن تتشيد هذه القراءة وتتمفصل؟ لمزيد من الاستفادة ينظر: بشير القمري . قراءة محمد مفتاح . مخطوط . ص:02

(2) . محمد مفتاح . في سيمياء الشعر القديم . (دراسة نظرية وتطبيقية) . دار الثقافة . الدار البيضاء . 1989. ص:(5

(3) . محمد مفتاح . التحليل السيميائي . أدواته

- إن المرتكزات المعرفية هي التي جعلت الباحث يعمل على ترسيخ هذه الثقافة العلمية المعاصرة.

وأبعاده. ص:14

(4) . المرجع السابق. ص:15.14

(5) نفسه. ص:14

(6) . ينظر محمد مفتاح . التشابه والاختلاف . نحو منهاجية شمولية . المركز الثقافي العربي . المغرب . ط1. 1996. ص:97

(7) . ينظر محمد مفتاح . في سيمياء الشعر القديم. ص:11

(8) . المرجع السابق. ص:58

(9) . نفسه. ص:35

(10) . نفسه. ص:58

(11) . نفسه. ص:44

(12) نفسه. ص:41

(14) . ويعني (أيزر) في مفهوم استراتيجية آلية "تتكون من الإجراءات المقبولة" (Procedures acceptees)، وهي القواعد التي يجب أن ترافق توصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح (بحسب الأفعال الكلامية) لمزيد من الاستفادة ينظر: عبد العزيز طليمات . الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند (وولف غانغ أيزر)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية . النجاح الجديد . البيضاء (المغرب). العدد6 . خريف . شتاء 1992. ص:58

(14) . محمد مفتاح . التحليل السيميائي . أدواته وأبعاده. ص:14

(15) . (16) . المرجع السابق. ص:14

* لقد أخذ تحليل الخطاب التداولي "يفيد في الآونة الأخيرة من جملة المبادئ السيميولوجية، غير أن بدايته كانت تدين لازدهار اتجاهين كبيرين منذ عقد الستينات، أحدهما لغوي يبحث عن علاقة النص على مستوى "ما فوق الجملة الواحدة والآخر يتمثل في صرف الحكاية الشعبية، وأخذت صياغتها تعديلها عن "قريماس" "لمزيد من الاستفادة ينظر: صلاح فضل . بلاغة الخطاب وعلم النص . مكتبة لبنان ناشرون . ط1. 1986. ص:8"

(17) . ينظر: محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . المغرب . ط1. 1986. ص:08

(18) . المرجع السابق. ص:163

(19) . نفسه. ص:09

(20) . نفسه. ص:10

(21) . نفسه. ص:11

إن نظرية (الجشتطلت Gestalt) أو نظرية الصيغة "تطورت في جو الفينومينولوجيا، ولكنها لم تأخذ منها سوى مفهوم التفاعلية بين الذات والموضوع، وقد ولدت عام 1912 من أعمال "كوهلروم ورتمير" المتقاربة، وامتدت إلى علم النفس الاجتماعي، الذي يعود فضله إلى "ك. لفين" وإلى تلامذته "لمزيد من الاستفادة ينظر: جان بياجه . البنيوية . ترجمة عارف منيمنه وبشر أو برى . منشورات عويدات بيروت . باريس ط2. 1980. ص:46

(22) . ينظر محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري. ص:21.20.19

(23) . (24) . محمد مفتاح دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال) الدار البيضاء . المغرب . العدد 06. 1992. ص:86

(25) . ينظر . محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري. ص:23.22

(26) . بشير القمري . قراءة محمد مفتاح (مخطوط). ص:07

(27) . ينظر . محمد مفتاح . دينامية النص . تنظير وإنجاز. ص:15 . 16

(28) . محمد مفتاح . التجربة النقدية في ظل التيارات العالمية المعاصرة . حوار أجريناه . جريدة الرأي

. وهران . الجزائر العدد88 أو ت 1998

(29) . ينظر أحمد يوسف . الخطاب السيميائي واللسانيات/ السيميولوجيا والبيولوجيا . نظريات نقدية مجلة كتابات معاصرة . مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية . بيروت . العدد 14. السنة 1991. ص:52.

(30) . ينظر محمد مفتاح . دينامية النص تنظير وإنجاز. ص:07

(31) . المرجع السابق. ص:10

(32) . نفسه. ص:12

(33) . (34) . نفسه. ص:13

(35) . نفسه. ص:15

(36) . نفسه. ص:19

(37) . نفسه. ص:23

(38) . نفسه. ص:33

(39) . محمد مفتاح . دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل. ص:88

(40) . محمد مفتاح . دينامية النص. ص:26.25

(41) . (42) . المرجع السابق. ص:30

(43) . عبد العزيز طليمات . الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند "وولف غانغ أيزر" مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال) الدار البيضاء (المغرب) . العدد6 السنة 1992. ص:68

(44) . محمد مفتاح . التجربة النقدية في ظل التيارات العالمية المعاصرة . حوار أجريناه . نشر ضمن جريدة (الرأي) . الجزائر . العدد 89 أو ت1998

(45) . المرجع السابق.

(46) . بشير القمري . قراءة "محمد مفتاح" (مخطوط). ص:07

(47) . محمد مفتاح . مجهول البيان . دار توبوقال . المغرب . ط1. 1990. ص:10

(48) . المرجع السابق. ص:19

(49) . نفسه. ص:36

(50) . نفسه. ص:48

(51) . نفسه. ص:61

(52) . نفسه. ص:65.64

(53) . نفسه. ص:102.101.100

(54) . نفسه. ص:105

(55) . نفسه. ص:131.130

(56) . محمد مفتاح . التجربة النقدية في ظل التيارات العالمية المعاصرة . حوار أجريناه . جريدة الرأي . العدد89 السنة 1998 .

(57) . نظرية التلقي: "نظرية حاضرة حضوراً ملموساً في البحث الجامعي المغربي من خلال بعض الرسائل الجامعية والمشاريع التأليفية، استفاد منها الباحثون المغاربة كثيراً من خلال الندوات التي نظمتها كلية الآداب بالرباط، بالتعاون مع مؤسسة "كنراد" الألمانية في موضوع "جمالية التلقي" بتمايز خلفياتها الفلسفية. ويمكن حصر أهم المصادر الثقافية والفلسفية لهذه النظرية فيما يلي:

1. التأويلية: التي كان فيها "لهامس جورج كادامير" تأثير كبير بتوجهه الهيرومينوطيقي على أعمال ياوس (Jauss) وكروين (Gronen) وشميت (Schmidt).

2. الظاهراتية: نظرية التلقي عند "أيزر" متأثرة بظاهريته إنكاردن (R. Ingarden)، هذا الأخير كان أحد تلامذة "أدموند هو سرل" فيلسوف الظاهراتية الكبير.

3. الأرسطية والكانطية والتحليل النفسي: و تظهر عند "أيرز" و"ياوس".

4. نظرية الفعل ونظرية التفاعل: التي من أعمدتها" أيرز . إدوارد جون وهارود، وشميت.

5. الفلسفة الذاتية المثالية (باركلي): ونجدها من محاولات "دافيد بليش".

6. المنهج التجريبي: الذي يعتمده أغلب منظري "نظرية التلقي" لمزيد من الاستفادة ينظر: الجيلالي كدية وأحمد المأمون . تقديم . مجلة دراسات أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء . المغرب . العدد 06. خريف . شتاء 1992. ص:9.8.7.

(58) . محمد مفتاح . التلقي والتأويل . مقاربة نسقية . المركز الثقافي العربي . ط1. 1994. ص:57.

(59) . المرجع السابق. ص:62.

(60) . نفسه. ص:81.

(61) . نفسه. ص:158.

(62) . بشير القمري . قراءة محمد مفتاح (مخطوط). ص:09.

(93) . محمد مفتاح . التشابه والاختلاف . محو منهاجية شمولية. ص:09.

❑❑❑

عالم القصة

أضغاث حلم عابث

قصة : إبراهيم سليمان نادر- العراق

تفر المواسم من باصرتي، الواحدة تلو الأخرى، وتعبث بي هواجس الريف وأنا ذاك القروي الذي قضى نحب طفولته في الحقول والبيادر.

الآن أحسن بنفسي أنني أصبحت جزءاً من تلك الفصول.

الربيع بأزهاره وأغانيه،

الصيف بحصاده وشهواته،

الخريف بزيتونه وأعراسه،

والشتاء بزمهريره وتوقعاته..

أي هذر هذا الذي يتفوه به أهل المدينة، حين يتحدثون عن ملذات الجسد وشهوة النفس، وهم لا يعرفون منها إلاّ اليسير.

لقد فقدوا ما كان لديهم من عطاء وبأس، وأضاعوا حيوية أبدانهم، ولم يتبق لديهم إلاّ حثالة من طاقة إذا ما قيسوا بفحولة أبناء الريف.

الآن تتفتق جعبتي إلى آخر مدى من عزلتها وأتذكر أبي كيف ينهض من فراشه في الرابعة صباحاً ويذهب إلى مسجد القرية ليرفع آذان الفجر.

كان يقول لي : (اصغ يا بني إلى كلمة الله، تجد الدنيا عامرة بالخير)، لكنه توفي وأنا في العاشرة. هجرنا التلال والزيتون والكروم وبيارات البرتقال، وقصدنا المدينة كاللاجئين إلى ذلك الحي المظلم وبيت كالقبر تعبث فيه القطط والفئران والعقارب.

مراحيض فائضة وهواء ملوث، لغو وزعيق في كل مكان وركن. شاهدت هنا التقدم والرقي ولكن من الأسفل إن صح القول، بعد أن قضيت أقرأ الكتب على ضوء مصباح من النفط، أنام أول الليل ثم أفيق في الساعات الأولى بعد انتصافه وقد هجع الحي عائداً إلى مصباح النفط والمطالعة من

جديد، وبعد أن رأيت الذي اكتبه ينشر في الصحف والمجلات، تفتحت في وجهي أبواب الدنيا، المساء يهبط ميتاً، رمادياً ممطراً، يحمل رطوبة بطيئة وبرداً ثقيلاً. كانت ساقاي متورمتين، حتى أنني لا أكاد أمشي إلاّ بمشقة وأترنح مثل جندي جريح.

اليوم قال لي صاحبي(سمير) وهو فنان فوتغرافي، إن الأطفال في الحي يطيرون فرحاً حين يلقون (عبوسي) بائع حلوى (شعر البنات) وهو يرقص ويغني مفرقاً البسمة و الحلوى دون مقابل.

عجيب أمر هذه الدنيا.

البعض قال عنه مخبول أو مجذوب، الآخر امتعض ووصفه بالمتملق الذي يروج بضاعة كاسدة، لكن الطيبون على الأرض فندوا سر فرصته، ووصفوه (شارلي شابلن) الذي اضحك الدنيا ولم يضحكه إنسان، لكن (عبوسي) المسكين ظل يهدي البسمة والحلوى لقاء كركرة صافية تطلقها رفة طفل جميل أو عروسة صغيرة مازالت تتعثر في خطواتها.

جلست في مقهى صغير واحتسيت شايا، فكرت أن أذهب إلى بيتنا لاحتفل بعيد ميلادي لوحدي، لكني دخلت في أزقة ملتوية بحي (الميدان والشهوان وحوش البيعة) من تلك التي عشت فيها سهواً ونقشت في دروبها أحلام طفولتي. في منتصف النهار خفت كثافة الضباب وصار بإمكاني رؤية الوجوه.

تجولت لنصف ساعة أخرى في الزقاق المؤدي إلى حافة النهر، رأيت هناك صياد سمك عجوزاً. قال لي بفرح:

. أخيراً ذهب الشر يا ولدي.

في هذا الحلم، وفي أعماق الصحو، تعلمت أن الإنسان لا يستطيع أن ينتبه بما فيه الكفاية، لكن هذه المرة ظهر لي على شكل علامة استفهام. تقدم مني خلسة، ومن بعد أمتار مد لي يده اليسرى. تمطت اليد اليابسة وأصبحت مثل أفعى صحراوية. التفت أصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل. بقيت، صامتاً كالأبله في اختلاء قاس مع الموت وحينما وقفت، كان يطلق كلماته من بين شفتيه اللتين تشبهان أذني فيل.

مال رأسي ببطء ثم سقط برفق على ظهر يده. تسللت إلى أنفي رائحة زيت من راحتيه. تحركت أصابعه مثل أطراف أخطبوط وارتطمت عيناي بساعة يده المدورة. رأيت الساعة تتمطى وتكبر ثم تصبح مثل عيني ناقة عملاقة.

بقيت نهباً لحالة نفسية متوترة. حاولت أن استرجع كلمات الحلم الثقيلة، لكني رأيت ضباباً كثيفاً يشتد ويغلف المكان. كانت هناك فتاة فارعة الطول، ذات أظفار مدببة، تذرع الممر الطويل خلف نافذتي بخطوات قصيرة مثل شبح أبيض.

قلت في نفسي: (حتى في هذه الغرفة، من يدري؟، ربما سأتعلم معنى تلك الكلمات).

تأملت غابة الضباب وهي تتزلق بكسل على زجاج النافذة عجبت وقلت: (نادراً ما يحل الضباب

هنا بهذه الكثافة).

في الأيام الأولى من شهر تشرين يحل ضباب أحياناً، لكنه خفيف وشفاف، يغلف مناطق معينة وغالباً ما أجده يتثاءب على سطح (دجلة) وأحياناً فوق بعض البنايات التي تتحول بسببه إلى مجموعة مرتسمات لمسرحية حزينة.

كنت أرى بصعوبة ملامح الناس أمام هذه الهالة الكثيفة.فتحت الصنبور، فانساب خيط الماء بشكل مزعج وبلون الضباب نفسه.

غسلت دبق العرق والتراب عن وجهي. تسمرت أمام المرآة. رفعت ذراعي اليمنى عدة مرات وحركتها يمنة ويسرة كمن يرسم أشكالاً في الفضاء.

ذكرتني يدي باليد التي...؟. انصبت فجأة الكلمات الثقيلة في أذني. لم أستطع التقاط كلمة واحدة بوضوح كلما أكثرت من تحريك يدي.

منذ السنة المنصرمة، تركت القرية أكثر من مرة وأحلامي الكثيرة تطاردني. منذ سنة وأنا أشبه طيراً مهاجراً تتقيأه المدن والضفاف. منذ سنة وأحلامي لا تكف عن الانثيال في ملاحقتي.

سمعت نداء امرأة عجوز تسكن مع ابنتها لصق غرفتي. طرقت الباب وصاحت بحدة

. هل رأيت؟

. هاتي ماعون العدس واذهبي.

. الناس .. الناس هنا.. لقد ضاع الناس، أنها مصيبة حلت علينا.

لم أتحدث معها. أردت أن أضحك، لكني مازلت تحت تخدير الحلم والكلمات وأشياء أخرى كانت تنبثق من الطبقات العتيقة لوعيي.

عادت مرة أخرى وقالت:

. لقد ضاع الناس.

. لا، لن يضيع الناس، دعيني وحدي.

كان صوتها الفزع ثقيلاً على أذني. رجوتها أن تكف عن الصراخ، لكنها عادت وصاحت بحدة:

. ارفع الستارة وانظر، هل رأيت؟، لماذا لا تجيب، هل ستذهب إلى المدينة؟

فتحت الباب. رأيت أسراباً من الذباب تئز فوق ماعون العدس وتنهش في القشرة الصفراء. قلت مع نفسي وأنا أرفع الماعون "(أنها أكثر الحشرات صلافة وقذارة).

طردتها. عادت بميكانيكية مضحكة. عبثت معها. استمعت إلى طنين أجنحتها، وأخيراً غرست أناملي بالماعون،ورفعت كمية من العدس. التصقت واحدة على رأس اصبعي. دفعتها بسرعة إلى فمي. مصصت أصابعي بلذة، وتركت أسراب الذباب تحتفل معي على ماعون العدس.

عند الباب الخارجي، جاءني صوت المرأة العجوز فزعاً:

. لا يخرج الآن سوى المجنون في هذا النهار.

بعد لحظات جاءني صوت ابنتها المضطرب بالشهوة:

. أرجوك .. أرجع ولا تخرج.

اشتدت كثافة الضباب وأنا أسير في طياته. بدأ يتحطم مثل فسيفساء اصطناعية إلى قطع صغيرة. أخذت أسير مثل الأعمى. اصطدم شيء صلب بساقي اليسرى. لطمت كلمة (عفواً) أذني. التفت يمنة ويسرة. لم أر سوى شبح يزفر. ضحكت مع نفسي وسرت. فكرت أن أجرب التجوال في سوق (الصوافة أو العطارين) وأعيش يوماً جميلاً. أصوم عن رؤية الوجوه ولو لنهار كامل. هزتني فكرة الصوم عن عدم لقيا الوجوه والاكتفاء بمراقبة الأشباح أو الإنصات إلى كلمات غريبة تتناثر على جدار الضباب.

انتابني وأنا أسير بخطى واسعة فرح طفولي حتى درجة الاختطاف أو التلاشي.

قلت في نفسي:(سوف أعرف الكثير عن هواجس الأحلام التي لست أدري حتى هذه اللحظة، أهي مني، أم أنها وليدة هذا الزقاق العطن).

أخذت أضحك وأردد لنفسي: (إن السعادة مستحيلة في أقبية هذه البيوت الصدئة).

كان الزائرون وبعض المشايخ يتكلمون بعصبية ويثيرون ضوضاء تفسد خيوط الضباب المتشابكة. شاهدت البعض منهم يختبئ خلف جدار أو في عتمة قبو، ثم يتمرغ في أوهامه، والآخر كان يبحث عن الوجوه بلجاجة وكأنهم ضاعوا منه إلى الأبد.

على ناصية الشارع وعند عطفة (باب الطوب)، صرخ أحد الجزارين بوجهي فجأة

ـ تعالوا يا أهل (الموصل)، إني الجزار(يوسف بن ذنون)، انظروا إلى هذا الثور،أنه بكامل فحولته، شاهدوا خصيتيه كم هما شهيتان وجميلتان. إني أعلن إليكم وبأعلى صوتي، لن يتوقف ذبح الثيران والأغنام في (باب الطوب) ما دمت حياً،اسمعوا ضربات سكيني.

تقززت من ضربات السكين على اللحم النيء في هذا الصباح البلوري. استمر الجزار في تشريح اللحم بقوة وحماس. صرخت فيه:

. وهل يجب أن تذبح في هذا الصباح؟

. طبعاً، ألا تريد أن تأكل؟

. تباً لكم جميعاً، لقد شوهتم جمال المدينة.

أعطيته ظهري وسرت إلى وسط الشارع. أطلقت من جديد:

. تباً لكم، تباً لكم جميعاً.

أطلقت كلماتي بجرس مغاير. اصطدمت بي امرأة. أحسست بشيء بارد ينساب على وجهي.

ذاق لساني طعماً حلواً. قالت المرأة بصوت خافت:

. رباه ماذا فعلت؟، هيا تعال معي نمارس الحب.

طربت لكلماتها. فكرت في مشكلة اللحم المفتت. أرادت المرأة أن تتحرك. أوقفتها وعبثت معها. ضحكت لي بتألم وغمغمت بسخرية:

. هيا ، تعال، ما بك تخشبت؟

بعد قليل اصطدم بي رجل كث الشاربين. كان أطول مني. مد يده ليعتذر. تراجعت إلى الخلف. ترصدت بحذر أصابعه الطويلة وهي تتحرك باحثة عن وجهي. ذكرتني الأصابع وهي تتحرك في الضباب باليد الأخرى.

رددت بآلية ولكن بحدة:

. سفلة، تباً لكم جميعاً.

وقف رجل لصقي بقوة. خمشت الأصابع وجهه وسالت خيوط رفيعة من الدم. صرخ الرجل بألم بائن. امتلأ المكان والرصيف بكلمات اعتذار وأسف.

تنحيت جانباً وسرت دون أن أعرف وجهتي. طرق سمعي وقع سكين على شيء جاف. من جديد وجدت نفسي أمام دكان جزار آخر يفتت بقايا لحم على جذع أسطواني.

بعد برهة وقف لصقي تماماً رجل قميء، في ذقنه لحية يشبه فحل الماعز.

قربت وجهي منه، كان وجهه الشحمي الثقيل مكتنزاً مثل عجل سمين. أثارتني حركاته المائعة ولغته وكثرة تأففه من جيش الذباب.

قال للجزار باستعلاء هزيل:

. من هنا، أعطني ثلاث كيلوات.

رن صوته في أذني طويلاً، بعد قليل تقدم واعترض:

. لا .. لا ، قلت لك من هنا.

حدقت فيه طويلاً. اندفع في هذه الأثناء جزار يافع وبصعوبة علق خروفاً على عارضة خشبية، وراح يمرر أصابعه المغطاة بالدم على اللحم البارد مردداً بصوت عال:

. اللهم أدم نعمتك علينا واحفظها من الزوال.

اقتربت من جثة الخروف. تأملت بطنه الفارغة من الأحشاء. تحدث الرجل القميء مع الجزار طويلاً وثرثر كثيراً. أثارني جرس صوته الرفيع.

تقدمت إليه وبيدي (خصية) الخروف الذبيح وقلت بحدة:

. لماذا لا تأخذ هذه، أنها تناسبك.

رد القميء بخباثة دفينة:

. أنت بحاجتها أكثر مني.

غزتني برودة في صدري. امتدت ذراعي بوحشية إلى بطن الخروف الفارغة. راحت أصابعي تنهش في اللحم داخل الفوهة. جذبني الجزار بقوة. سقطت الجثة على الأرض. بقي رأسي غارقاً في البطن.

سحبني الجزار والكل يهتف حولي :(يا لهذا الضباب.. الله أكبر.. لقد اختفى الناس.. تلاشت الشوارع والبنايات .. ما هذه العتمة البيضاء.. الله أكبر.. سوف تقوم الساعة).

انصرف الرجل القميء ولم يشتر شيئاً. تبعته بدقة من رصيف إلى رصيف متيقظاً أن لا يفلت مني. وقف أمام دكان جزار عجوز ثم مشى. أخذ يدور هنا وهناك. اقترب من جزار أعرج يعرض اللحم على عربة خشبية وابتاع كيلو واحد، ثم كيلو آخر من جزار بدين.

قلت في نفسي :(ما سر هذا الرجل، يشتري اللحم من عدة جزارين).

أثارني جرس صوته الرفيع. قررتُ أن أرى ملامح وجهه بوضوح. حط ذباب كثيف على وجهي. عرفت أن وجهي تدبق من دم الخروف المتخثر. نسيت المارة والضباب الكثيف. أخذ الضوء يخبو. ناديت على القميء. رجوته بشدة. لم يرد على صراخي المتواصل. توقف عن المشي. أصبحت لصقه تماماً وقلت دون أن أستطيع تمييز ملامح وجهه:

. أني أناديك، لماذا لا تجيب؟

. من أنت بحق السماء، لماذا تلاحقني؟

جفلت وارتعبت. أصبح الرجل طويلاً، من يدري، ربما الضباب وحده يعرف سر قامته.

أجبته بصوت مخنوق:

. من أين اشتريت اللحم؟

. هذا لا يعنيك.

قربت وجهي منه حتى لامس أنفي أنفه. رأيت ملامحه تشبه ملامح الرجل القميء.

. أريد أن أعرف فقط.

أجابني كمن يفيق من غيبوبة طويلة:

. أشتري أو لا أشتري، هذا يعود لي، هيا أغرب عن وجهي وكف عن ملاحقتي.

حدقت في عينيه، كانتا تلمعان بخوف مثل صدفة بحرية رغم كثافة الضباب. وضعت يدي على خديه المكتنزتين، وجعلت أمررهما عليهما. بدأ يرتجف. صاح باختناق:

. ماذا تريد مني ؟

. هل تحب اللحم؟

. ماذا تقصد ؟

. هل تعيش في الكهوف ؟

. أرجوك يا هذا، دعني وشأني.

أخذ يصرخ بحدة:

. يا ناس .. يا عالم .. يا بشر.

لم يرد عليه أحد. فرغت الشوارع والدكاكين من المارة والسيارات وعربات الباعة المتجولين.

قال برجاء:

. لماذا تطاردني ؟

. أنت الذي تطاردني.

مات صوته. أخذت أمسد شعره بدقة، ثم أمسكت به فجأة ورحت اضرب رأسه بقوة على عمود الكهرباء. سقط كيس اللحم من يده ووقع هو على الأرض.

بتأن أخذت أفرش اللحم على وجهه. كان الضباب مازال كثيفاً، وثمة جمهور قلق بدأ يخرج من الدروب والأزقة ويملأ الطريق.

لا أدري من أين خرجت الحشود وأخذت تصطدم بالأشياء دون أن تعيرني أي اهتمام.

انحشرت بينهم ورحت أحث الخطى. توقفت على مبعدة أمتار من مقهى في شارع فرعي صغير.

عندما دخلت الزقاق العطن ومياهه المندلقة، اقتربت من مدخل المقهى، وجدته خالياً، عدا سيارة صغيرة مفككة الأحشاء وعدة مختلفة قد تبعثرت على الأرض. انتظرت لدقائق. تحرك جسد في بدلة متسخة بالزيت تحت السيارة.

عندما رأى قدمي زحف برفق ووقف على قدميه.

كان وجهه مرهقاً وملطخاً بالزيت الأسود والشحم.

قال لي بأسف:

. لا فائدة منها، كل شيء مات في هذه السيارة.

ارتعبت حين اقترب مني. كان الرجل القميء نفسه. تعجبت من سر هذا الكون. صاح بي غاضباً:

. أنت. ألا تكف عن ملاحقتي، ماذا تريد مني، ها.. ها تكلم، ما بك، هل شل لسانك.؟

انحنى ورفع قضيباً من الحديد. اقترب مني وعيناه تبرقان مثل لؤلؤتين في الضباب. سقطت على الأرض من الرعب.أخذ القميء يقهقه بجنون ويضرب صدره بيديه وكأنه عفريت من الجن، ثم مشى إلى جوف الزقاق حتى ابتلعته كثافة الضباب وبقيت وحدي كالأبله أبحث عن بقايا الضوء

الذي خبأ.

❒❒❒

المَيْسوري

قصة: نجلا أحمد علي- سورية

(1) نهايةٌ لا بدَّ منها:

قبلَ أن يلقم الرجل نفسهُ للبحر متذبذباً بينَ الزَبَد الفائر وكُتل الصخر، طافياً بوجهٍ مُجهد ولحية متلاطمة الأذيال...

قبلَ أن يقدم على ذلك...

أدركَ السّر، ووعى المحنة، السيرورة والكيفية التي تتشكل وفقها الأنساق، وتتوالى تبعها الأحداث. بعبارة أخرى

تُصنع الأقدار.

وحينَ لوّعهُ الاكتشاف، وأعطبتهُ الحيرة. فقدَ الصبر... فالسّر مرير، والبوح أمرّ. ولولا ذلك ما أضحت جثة الرجل المتفسّخة داشرة في اليّم في انتظار شبكة صيد منحوسة، أو سمكة قرش عابرة.

(2) توسّطٌ لا غنى عنهُ:

في خلوتهِ السرّمدية كانَ العالِم النّابه يغزل من قلقهِ الدّفين وشغفهِ الجّم بالمعرفة، سلسلةَ دعاءات وابتهالات تتشفّع لهُ عندَ العالِم الأكبر لتدوم فطنتهُ ويُفلح سعيهُ في كشف الستر عن المخبوء والمتواري والمموّه والمحيّر في علوم الأرض والسماء وصولات الطب وجولاته.

وغالباً ما كانَ يقول: (اللهمّ زدني قرباً من تخومكَ، وغَرْفاً من معين علومك. وصبراً على جلو الحقائق، وغَوْصاً في خفايا الخلائقِ. امنحني من مزاياك، وتوسّع في عطاياك، قِني من الخَطل، واعصمني من الزّلل. ولا تجعلني من الغافلين).

وبعد فروغه من الدعاء. يستبدل الرجل كسوتهُ الوحيدة بالصوف الخشن. ويقطع صِلاتهُ بما حولهُ، فيتحقق من إغلاق المنافذ بما لا يدع مجالاً للهواء بالنفاذ. ويعلي جدران صومعته أكثر فأكثر.

. وفي وحدتها الباردة. كانت الزوجة تكابد هواجسها المرّة. تلمّ شتات خوفها وتحرقُه إلى حين في

لحظة ضراعة لاهفة آنَ ترفع راحتيها ومقلتيها ومواجدها إلى السماء وتقول:

(ربّ جمّلنا بسترك، واشملنا بعفوك، وامنن علينا بالرأفة، وحصّن بناتِنا بالعفةْ، ألبسهنَّ ثوب الهيبة، واجعلهنّ فوق الريّبة، وارفع مقامهن درجات. وجنّبهن الملامة والعثرات).

وحين تجري المرأة على سنن الأمهات في المناجاة، تتخفف من أحمالها الجسيمة، فتغدو بخفة الريشة، ويتهيأ لها أنّ دمامل الأرق تحت جفنَيْها قد انطفأت، فتسرع إلى بناتها الثلاث، وتخلع عليهنّ الحجب والأقمشة والمعاطف لتقيهنّ النظرات الحاسدة وشبق العيون النهمة.

وفي الطرف الأخير من الثالوث، يصارعُ رجلٌ في عقده السابع صبابات الهوى. ورغمَ تدرّعه بجيش من الزوجات والأولاد والكنّات والأحفاد إلا أنّ شرارة من الرغبة الجامحة تظل تراوده عن وقار الكهولة، وتزيّن لهَ معاشرة الجنّيات والنوريّات والبغايا في اليقظة والمنام. فتطّرد نجواه على نمطٍ غريب:

(متّعني ربّي بدنياي، ونّولني مبتغاي، وجنّبني مشقّات الهوى، والصدّ والنوى. ولتقم بعد ذلك القيامة)

ثم يتفقّد الرجل تجعيدة أو اثنتين في وجهه. ويعاين شيب شعره، قبل أن ينطلق للبحث عن طبيب شعبي أو مشعوذ يبيعهُ إكسير الشباب.

***

في زمن الحكايا ومواقد الحطب، والراوي الذي يُبهر أو يضجر أو يرسل ضحاياه في غفوة تكاد تكون دهريّة. في ذلك الزمن نبتت الحكاية مائعة شطّاطة كحلزونة. لم يكن أحد ليعيرها اهتماماً لولا أنها كبرت، تناسخت وتوالدت من تلقاء نفسها حيناً، وبالقصد والتعمد حيناً. إلى أن استبدت بالعقول والمهج، وراحت تحشر قرنيها حيثما وجدت إلى ذلك سبيلاً.

ومن الحكايا التي نبتت على حين غرّة، في غفلة عن التنبّهْ والتفطّن والنجّابة.. حكاية (الميّسر أمره) مع (السامري) شيخ أطباء النبات.

عاشَ (الميّسر أمرهُ) أو (الميسوري) كما كانَ يُنادى في كنف الدّعة والجاه والمال ردحاً من الزمن أباحَ لصيته أن يذيع في جنبات الديار وأطراف القرى المجاورة مقروناً بالعفّة والوقار وبذل المال لكل ذي حاجة، فغدا علماً من أعلام الجود والمكارم.

واجتمعَ لبنيهِ ولأهل بيته ما لم يجتمع لسواهم من أسباب النعيم والأمان، إذ أحيطوا بأتباع خلصاء، وأجراء نشطين في ميادين الدعاية واستقصاء الأخبار. ولم تسلم حَرَمهُ المصون ولا كنّاته من تهافت التابعات والوصيفات ومدبرات البيوت على أبوابهنّ ليل نهار.

وفي منعزلٍ من الأرض، قريباً من ضيعة ((الميسوري)) تزهّدَ رجلٌ مغمور النسب، فأنشأ صومعة منيعة، ورهنَ حياتهُ لشفاء المرضى بمناقيع الأعشاب وعصائر الحشائش والرياحين التي

يجمعها حيناً، أو يتطّوع فيحضرها غلمانٌ متدرّبون أو تلامذة مريدون.

وبلغَ من شغف الطبيب بعلمه، وإيغالهِ بزهده أن هجرَ كوخهُ المترهّل، واهباً زوجتهُ وبناته لمحنة عسيرة تطلّبت منهن التماس الرزق واستقطار الحياة بكدّ الزند وتسخير قوة العمل في المزارع والإقطاعات لقاء ما يسد الرمق.

ولمّا كان الرجل قد أوقفَ نهارهُ على ما يسّر الخاطر من مكاشفة للمريدين بأحوال النبات وتقلّبات الرأي فيه، وأقامَ ليلهُ على المناجاة والضراعة والتبتّل حتى طلوع الفجر، فقد عُرِفَ بـِ (السّامري) أو عشير الليل. وأحياناً عشير الجان.

والرجل.. في خضمّ عزوفٍ وانشغال عن البنين والسنين وتصاريف الزمن، لم يشعر بدورة الحياة وهي تطّرد في أبدان بناته، بما يسمح لجمالهن أن يشّع، ولغضاضتهّن أن تُبهر، ولأسمائهن أن تليق بمسمّياتها. ووحدهما: حدسُ الأم، وانتباهاتها المبكرة تكفّلا بانتقاء الأسماء: فالبنت الكبرى: "فلقة القمر" والوسطى: "نجمة السّحَرْ".

والصغرى: "درّة الدرر".

وينقضي دهرٌ من صبر قبلَ أن تعي المرأة أبعاد محنتها، وعقم انتظارها، بما لا تملك معهُ إلا الاعتراف بيتم بناتِها وتَرَمّلها، فرجُلُها منذور الليل (للتّجليّ) وتنادي الأرواح، مرهون النهار لجدولة النبات وفق فصائل وأنساب ومنافع ومضارّ، ولمعاينة المرضى وجبر الكسور وكيّ الأورام والقروح ورتق الجروح، وتخصيب الأرحام وخلافه.. لقاء عطايا بخسة ومنح من ألبسة مستعملة وأطعمة شعبية ومشارب يتصدّق بها الناس على الطبيب، فيردعهُ حياء الأديب عن ردّها، وحلم العاقل عن عتاب حامليها.

من البخس إيّاه... من نقص الحيلة في مراودة الحياة عن ضرورات ومتوجبات...

كانَ انزلاق المرأة الصارخ صوب الهاوية...

وكانت حكاية، وللحكايا جذور ومنابت وبدايات.

بدايةٌ لا لَبْسَ فيها:

كانَ السامري، ربيبُ الصوفيّة والتنسّك، جليسُ القراطيسِ والكتب، كاشف الحجب عن البلايا المستترة، والداء والأدواء، ملقّن الشبّان وقعيد الغلمان... قد بلغَ من الافتتان بفنّه، والاستطراد بأعاجيب كشوفه العلمية والروحية حدّاً قاربَ اختبال العقل. استبحرَ المعاني والمفاهيم، وعرفَ حدودها ومقاديرها، ومداخلها ولطائِفَها.

وتعقّبَ الأدلة والبراهين في الاستنتاجات والقياسات، فغدا حجة الطب في زمانه.

واختلف الرأي فيه: بين مؤيدٍ لعبقريته، وشاجب لخَرَفِهِ وتدجيله. بعدما هجر زوجتهُ الأربعينّة وبناتِهِ الأبكار دونَ حجّةٍ معلومة. فلم تملك أم البنات دفعاً لنحسِ طالِعها. وزَرَعتها أعاجيب الصدف في رواق من دارة الميسوري يصل المطابخ بجناح الحريم.

ففي ليلةٍ ظلماء... قرعَ الباب.

أوجست المرأة الوحيدة في نفسها خيفةً، قبلَ أن تضطّر لفتح الباب المهترئ استجابة لإلحاح القَرع.

في القَبَس الشاحب للشمعدان، لمحت نَفَراً من الدرك:

أهذا بيت السّامري؟

لملمت صوتها مُجيبة:

. زوجي ليسَ هنا. رحل منذُ أيام.

تراجعت عفو الخاطر وقد همّوا بدخول البيت. ثم انتشروا في جَنَباته بما يكفي ليستعيد أهل الدار الحشمة بتزرير القمصان على عَجَل، وطرح الخُمر على الوجوه.

. هؤلاء بناتكِ؟

تسارعَ نبض المرأة. أجابت بأمومة مضطربة:

. إنهنّ بنات الطبيب. تجدونهُ هناك.. على الشاطئ.

أشارت بسبّابة راجفة. انسحبَ الرجال ببرود ساخر. صفقت الباب بسرعة واتكأت عليه كأنما لتجنبّهُ احتمال الخلع والمداهمة.

وحيث أشارت...

كانَ النباتيّ المخضرم أنهى صلاة الفجر، وطوى بُسُطَهُ حينَ ارتجَّ الباب على وقوع أعقاب البنادق.

بسملَ الرجل وحوقل. واتّجهَ بقلب ثابت للقاء قدره.

. أأنتَ السّامري؟!

. هوَ أنا.

. نأمركَ بمرافقتنا. كبير الضيّعة في انتظارك.

بفطرة الطبيب. مدَّ الرجل يداً لاهفةً لرفع صندوق الدواء. قبلَ أن يدرك: هدفَهُ، كانت سبطانةٌ قد حالت بين يدهِ والصندوق. رفعَ وجهاً حائراً. عاجَلَهُ الآخر:

. لن تحتاج لهذا الآن... السيد في انتظارك.

وكما الخُرافة...، كفتنة ساحر أو تدجيل عرّافة ترامى بيت الميسوري فوق هضبة بدت لعين الناظر غيمة عائمة بأسوارها البيض وأبنيتها وملاحقها المتشعبّة.

في إحدى الملاحق. كان أرق الكهولة، وأرقٌ غريب آخر يستبّدان برجلٍ ينتظرُ وفادة ضيف.

((السيد الكبير يجمع كل مزايا السؤدد في حلمٍ وأناة. إنهُ سليمُ الأديم، منيعُ الحريم. لن يبخل عليك بماله وعطفه)).

تردّد الإطراء، وكلامٌ من قَبيله في أذن الطبيب طوال رحلة العبور إلى الهضبة.

((هَمٌّ السيد الأكبر الأخذُ بيد من ينبو به الزمان من الناس...

لم يُرَ مثلهُ في الجود والسماحة من لُجج البحار إلى قلل الجبال))

وعندَ عتبة المضافة استُقبلَ الشيخ بحفاوة. حتى أنّ سيد الدار حملَ القنديل بنفسه وتأخّرَ عن ضيفه مقدار خطوة أو أكثر قبل أن يطلب الخلوة بهِ برجاء ملحّ حيّرَ المقربيّن منهُ بما فيهم "السّامري" الذي لم يبرح الدار إلا مع طلوع الشمس محمّلاً بالهدايا والمَتاع، وفي رأسهِ لغز محيّر جعلَ إيابهُ عسيراً ومشوشاً.

يذكر جيداً كيفَ ضاقت عينا السيّد، واختفت غمّازتا البشاشة من وجهه حينَ سألهُ باهتمام جلي:

. حدّثني بمزايا الزروع...

أجابَ الطبيب بثقة وحذاقة:

.... أما (البيلسان): فخيرهُ في زهرهِ المسكّن للسعال. ومثلهُ الزعرور. الحنظل: مسهّل خطير تبرأ به قيوح الجلد ودماميله. والرَّند: خافض للحرارة، طاردٌ لريح الجسم وآلام المفاصل. والزّعفران:

جدواهُ في وقف النزف، وإزالة التقلصات، واستدعاء التنبيه، وصناعة الأصباغ. والدردار: لرأب الكسور وخَتم الجراح وتنقية العيون من الرّمَد.

والبابونج: للنقرس والرّبو، ورواسب الكبد من حصيّات ورمال، جذورهُ لتثبيط السعال وسيقانهُ لوقف الإسهال. ومن وريقاته كمّادات الرضوض والالتواءات.

وحدّث ولا حَرَج: عن الخَروع والعرق سوس والرّياحين والأقماح ومناقيع التمر هندي وقشرة البصل وحشوة البلح و....

والتقت عينا الطبيب بالنظر الزائغ للشيخ. تساءلَ محرجاً:

. هل من خطب يا سيدي؟!

حلَّ الشيخ زرّاً أو أكثر في قميصه. تمتمَ بضيق:

. أبداً، تابع من فضلك.

أردفَ السّامري: وللآس والأثل فضائل جمّة، ولجوز الطّيب والزنجبيل مثلها وأكثر. فمنهما تستخلص صبغة الشعر ومقوّيات القلب ومنشّطات الغدد الجنسية. وهما العلاج الشافي لعجز الكهولة.

صاحَ الشيخ بغتةً: . قفْ...

بُهتَ السّامري. ارتسمت على محيّاه أمارات الجزع بينما نهضَ واقفاً.

أوضحَ الآخر بما يشبه الاعتذار: . لم أقصد إجفالك. بل أن تتوقف عن الكلام.. فربما بلغتَ بي مرادي؟

عاودَ السّامري الجلوس. أشرقت عينا الشيخ ببصيص خافت وهمس:

. العشبة الأخيرة ... زدْني منها. زدني أيها الطبيب.

***

توسُّطٌ بعدَ توسّط:

فيما تلا من أسابيع. لم يكن للطبيب من شغل سوى حيازة ما أمكن من أعشاب الزنجبيل، وثمار جوز الطيب مقرونةً بطرائق الاستخدام ووصفات العلاج الجديّ للبرء من ترهّلات الجسد، وتبعات التقدم في السن.

وبينما كان السّامري يكابد الوقت في سعيٍ لاهث لاستحضار النبتة التي رغبها الشيخ، وتفريخها في مستنبتٍ أعدّهُ لها، كانَ سماسرة البغاء . منْ بعض درك الميسوري . قد ألحقوا زوج الطبيب وبناته في خدمة البيت الكبير بما للأسياد من نفوذ على العبيد، وبما للحاجة من سطوة على طالبها (وقد كانت المرأة من ربيبات الحاجة والعَوَز).

وأصبحت تُرى الزوجة في دهاليز الدار وأفنيته، وفي موزّع الحجرات ساعيةً بكأس ماء أو طبق حساء بما شفَّ من اللباس، أو تهدّل عن الأكتاف، أو انحسرَ عن الركبة حسب مقتضى الحال ودرجة الاستعجال بينَ صوت آمر وآخر أمرّ.

ودرجت البنات على عادة الأم في سرعة التلبية، وخفّة الحركة بما لا تجد معه الواحدة وقتاً لرفع خصلة شعر منسدلة أو لشدّ ياقة قميص انحسرَ عن مستوى الصدر الناهد.

وبالمحصلّة...

كانَ لا بّد لعين الناظر من أن تتشرّب الجمال في أندى صوره، ولا بّد للصبابة من أن تفتدى بثمين، وللفأس من أن تقع في الرأس.

وحيثُ الصومعة.

والرجل الغائب عن دارة الخطر، وتحولات الحَدَث، استمرَّ الرجال المتشحْون بالويل والثبور يفضّون بكارة الليل بجلبة أحصنتم، وطشيش أحذيتهم الممرّغة بالوحل، قبلَ أن يرتجّ الباب على وقع لكماتهم، ورفس نعالهم، فلا يملك الناسك إلا أن يفتح الباب بقلب واجف، ودماء متلابطة ويهمس بخفر:

. مرحباً برسل السيّد، هل من خطب؟

وفي أحسن الأحوال يردّ أحدهم ساخراً:

. مزيداً من العشبة لسيدي الميسوري.

فيما بعد...، آنَ لم يعد الرجل يطقْ تلكَ المداهمات المشبوهة. أصبحَ ما إن يفتح الباب حتى يبَاغت بالسبطانة تحت أنفه أو فوق صدغه مصوّبةً بتصميم مسبق. ويفحّ حاملها مهدداً:

. العشبة أيها الأبله... مزيداً من العشبة للشيخ.

ويغادرون ... فلا تبرح ذاكرتهُ أصداء ضحكهم الخلاعي، ولا تتدّرهم المسفّ وقد طرحوا أرضاً قصعَة الدجاج بالثّريد، ولفائف المرقّات والقطائف، وكسوة من الخزّ والديباج في دعوة صريحة لنبذ التنسّك. عندها...

يركن الرجل في زاوية، مشوّشاً، مستنفر الحَوَاسّ، ويفكّر فيما آلَ إليه أمره، فلا ينكشف عنهُ هَمٌّ ولا رَوْع.

حتى صلاتهُ:

ما عادت تسكّن الزوابع الثائرة في ضلوعه. واطّردت أيّامهُ على نحوٍ من الحيرة وافتقاد الأمان، وأضحت تزورهُ في منامه عشرات الكلاب والفهود والبزاة والشواهين والصقور والعقبان وتنهش عورتهُ، وقد تراودهُ في الغفوة هيئة مستغربة لكائن كالباز: لهُ منسر كسنان الرمح، وذيل كالطاووس، وعينا وشفتا إنسان دونَ أن يدرك ماهيّةًَ لهُ أو هوّية. ما أدركهُ فحسب أنّ للباز ندٌّ وشبيه رآهُ في مكانٍ ما.

ـ في قصر السيد الكبير... لم يطل الأمر بالأم والبنات وهنَّ على ما عُهدنَ عليه من الفتنة والجمال. فما مضت بضعة أشهر إلاّ ودقّ ناقوس الخطر في الأقبية الواطئة والأروقة المظلمة والأحراش المهجورة، والإسطبلات الخلفيّة والشرفات النائية.

بدأ ذلك في ليلة قمراء. حينَ عصفت بالسيد الأكبر نوبة سعال جاف، فأقضّت مضجعهُ الراغد. وحينَ نادى مراراً على خادمه الشخصي دونَ استجابة، خرجَ من المخدع حانقاً لاعناً خَدَمهُ وتابعيه ليتعثّر في الظلمة بامرأة مضطربة. دفعتها أكف الخادمات المفزوعات صوب غرفة السيد لتلبية النداء الساخط.

وفي نوبات بكائها المرّ، تذكر المرأة (ولم تكن سوى زوجة السامري) كيفَ قاستها عينا الشيخ الجاحظتان طولاً عرضاً وبهاءً واكتنازاً، قلَ أن ترتجف شفتاه مستسفراً عمن تكون؟ ومن أينَ أتت؟ وكم مضى عليها من وقت في خدمة البيت.

وهدأ السعال بقدرة قادر. أما دهشة الرجل واختبال عقله فلم يسكنا إلا بعدَ أن استدعى المرأة برقّة وأبّوة لسكب الماء في كأسه، وتحضير منقوع الحشائش التي أعدّها زوجها الطبيب بيديه لإضرام فتيل الرغبة، ودغدغة الحواس في جسد سبعيني ذاوٍ.

وما كادت المرأة تُلقم مخدومها آخر القطرات الساخنة حتى تحولت إلى لقمة سائغة بلا حول على سرير الخيانة الزوجية... في قاع الهاوية.

على أنّ الرجل لم يعدم ضميراً، فقد جاهدَ لإرضاء الزوجة بمعسول الكلام والوعود والاعتذارات

التي لم يهمس بها يوماً لربيبات الهوى في شبابه. وأقبلَ على دموعها بالمسح، وعلى أحوالها وأحوال بناتها بالتصفّح والتحري والاطمئنان.

والسّامري...

عشيرُ الجان، والقراطيس والتنسّك.

عن كل ذلك بمنأى. وقد طالَ اعتزاله في الشطآن، واشتغاله بتصريف أمور سيّد الإقطاعة، وعلاج أمراض سنّه المتقدمّة، وسحنتهِ المترهّلة. وباز ذو مِنسر كسنان الرمح يداهم غفوتهُ، ويلتقط طعامهُ حبّة حبّة، وقمحة قمحة.

ويوماً ما...

نُقِرَ الباب بخفّة ذات ليلٍ كابوسيّ.

فأوقدَ الرجل سراجاً، ووافى الباب بشعر منفوش.

من شقّ الباب أطلّ ملاك بخاطر كسير، وبجسد مجلبب بالحرير.

رمشت عينا الرجل طويلاً قبلَ أن يتعرّف الزائر ويفسح مكاناً لعبوره الرقيق خلال الباب.

تهدّجَ الصوت الأنوثي تحتَ وزر الخطيئة:

. أبتاه... صلِّ لأجلي. واشفع لي.

أنّ كبد الرجل، وتكوّرَ قلبهُ كقبضة ضارية ولو بقيَ ظاهرهُ محايداً:

. من فَعَلها يا فتاة؟

ضرعَ الصوت شاكياً: . لا أجرؤ يا أبتي. لا أجرؤ.

سقطَ القنديل من اليد الراجفة، وأفصحت الأبوّة عن تأزّمها وهول اضطرابها، والتقطَ لحظُ الأب انتفاخ بطن الإبنة التي لاذت بالفرار تحت جنح الليل، فانشغلَ الرجل الممتحن في أبوّته بإطفاء الحريق النابت في قشوش الصومعة بفعل سقوط القنديل،...

وبإخماد حريق أعتى شبوباً في الضلوع.

***

ترسُّلٌ ... لا مفَّر منهُ.

في زمن اليباب ذاك، الحكايا التي تطير بلا أجنحة، فتعبر أعتى الذرا، وأشسع المسافات بقوة الفضول وشهوة النميمة المتوارَثَة.

ـ كانت الألسن من رأس الإقطاعة إلى ذيلها، ومن الجبل المحاذي إلى البحر الساجي تتناقل أخبار (الميسوري) بمسحة أسطورية تحمل الإعجاب بنُبل الرجل الذي تناسلت أملاكه في كل مكان ومعها أعمال البّر والإحسان إلى اليتامى والأيامى والكهول والمعوزين والعلماء وأئمة العشائر والطرائق والعقائد.

فيتناقل الرواة أصداء الأسفار التي أضحى يبزّ بها السيد أمهر الرماة في صيد الحجل والإوزّ والكراكي ووعول الغاب، ممّا يشي بفتوّة الشيخ وفروسيته التي خلّفت أثراً من الحسد في نفوس الشبان. ويُشيدون بمحيّاه الباسم أبداً، وباكتناز عضلاته بعد ضمور، ويقظة حيويته بعد فتور، واستطالة ولمعان شعره، واستقامة عوده إثرَ عهدٍ من المشيب، دونَ أن يقفوا على أسباب ذلك.

ولم ينسَ المدّاحون يدَ الشيخ التي انتشلت الكثيرين من البطالة . بالأحرى الكثيرات . ومكّنت المعدمات من تحصيل الأرزاق في المزارع والمشاتل المتناثرة. وبقيت الوظائف في البيت الكبير وحدائقهِ واسطبلاته حكراً على المحظوظين من رجالٍ ونساء.

في ذلك الزمن:

دخلَ نجم السامري الطبيب طور الأفول، وبدأ صيته بالاضمحلال جرّاء شائعات أكدت جنونهُ. فقد رؤيَ عارياً يجوب الشواطئ.

وضُبطَ وهوَ يعاقر الخمرة ويضاجع حوريّات الماء. ولطالما ترددت أصداءُ مجونه وقهقهاته آناء الليل، فأعطت سبباً لنوم الأطفال المبكّر وللامتناع عن عقوق الأهل. وانفضّ عنهُ الراغبون والمريدون. فهاجرَ البلدة من آلمهُ مصيرهُ منهم. والتحقَ آخرون بالمجلس الأهلي الذي يُعقد كل يوم في دارة (الميسوري) فيحلُّ فيهِ مضيفاً وضيف شرف.

. أبتاه...!! صلِّ لأجلي وتشفّعْ.

ويصليّ الرجل بذرف الدموع، ويصطلي بجهنمِ حريقٍ أُضرمَ فيه ذاتَ صولة زمن. فها هيَ البنت الوسطى، وبعدها الصغرى تسعى كلٌ منهما إليه بمولود شؤم تتكّرَ لهُ أخسّ رِعاع البلدة وأسفل سافليها. ويزجر الرجل بما للأسود من بقيةِ أَنَفه:

. مَن فَعَلَها يا فتاة؟!...

فتردّ الأخرى بسحنة مربّدة، وطرف كسير، قبلَ أن تلوذ بالفرار:

. لا أجرؤ يا أبتي.. لا أجرؤ.

وفي غمرةٍ من نَوَسان الرجل بينَ أقطاب الحَيرة ومخالب الشك والأرق لأيّام وليالٍ، تقودهُ قدماهُ الهزيلتان إلى شاطئ البحر، فيلمح طيفاً هزيلاً يرتقص في اسوداد الليل كذُبالة مصباح عتيق.

وما أن يحاذيه حتى يهمس:

. أهذهِ أنتِ يا امرأة؟

وتلتفت الزوجة بكهولة هائلة مُداهمة، وعينين غائرتين دامعتين.

. ومن تحسبني أكون؟

ويثب السؤال الملغز على شفتيه:

. مَنْ فعل بكِ هذا؟ ... مَن فعلَ بكنّ؟

فتطلق الزوجة رصاصة لحظَيْها في قرار عينيه، قبلَ أن تنفُث سُمّها في عروقه دفعةً واحدةً بما يكفي لقتل أعتى الرجال:

. السيّد الأكبر ... أيّها المغفّل.

ولا تلوذ المرأة بالهرب. بل تنغرز في الرمال كراية ممزّقة.

والرجل...

يسحب خطاهُ الواهنة وأذيالهُ العالقة بأشواك الأسى والخزي والتلاشي. ويمضي في الطّواف والسّراية كيفما اتّفق وأينما كان فتات روح، لا أكثر.

وقُبيلَ الفجر...

يبدأ طقساً عجيباً في دخول اليمّ، غيرَ مُروّعٍ ولا هّياب... فلا يجفل لموج متخابط ولا لزَبدٍ متناطح ولا لشُعبٍ صخرية وعرة... ولا.. ولا

الانكشاف:

وذاتَ صباح...

شوهدَ السّامري عالقاً في حبال الصيادين وقد أُلقمَ فمهُ وتجويفا أذنيه وفتحتا أنفه بالطحالب والأشنيات وحشائش البحر التي وَهَبها ستّون ونيّفاً من كدّ السنين وغفلة الأعمار.

وقيلَ الكثير في موته...

إلا أنّ الأقاويل سرعان ما خمدت لعلةٍ ما، ودفنت في الصدور، خلف الأبواب والجدران، تحت الأسرّة ووراء الأدراج المقفلة، في المنافي، وأقبية الزنازن، وربما المقابر.

لكنّ العبرة:

انسّلت إلى الرؤوس، إلى الدماء، والجينات والأرحام، فتقلّصت بتقلّصاتها، واندفقت مع مقذوفها ومطروحِها، وهكذا: نجت من الموت.

أما الميسوري...

فنجا أيضاً من الموت بفضل عشبة الخلود والانبعاث.

إنهُ ينبت في كل زمان، في كل مكان، بلون جديد، وحُلّة جديدة.

2003/7/15

❑❑❑

المُتواري

قصة: ضياء قصبجي - سورية

حين دخلتُ هذا المكان أخذتني الدهشة.. هو لا يُشبه بيوت البشر.. فلا مقاعد ومناضد ولا أسرّة، بل صخور سوداء كبيرة كلّ واحدة لها فتحة معتمة.. عبرت من فوهة تشبه حفرة مستديرة إلى صخرة كبيرة لا يتسرَّب إليها غير ضوء شحيح يضيء تلك التماثيل الملحيّة التي تتدلّى من سقف هذه المغارة الهائلة، سرت طويلاً في العتمة محنيّة رأسي، حتّى أودى بي المسير إلى مكان فسيح ومُضاء بنور كأنَّه هابط من السماء.

هناك رأيت غابةً من القواقع الجميلة، والتماثيل الصغيرة، وشلالات تهبط ذراتها من صخرة أعلى إلى صخرة أدنى، وفي أثناء مسيري رأيت بُرَكاً من المياه التي تتلوَّن كلّ لحظة بلون.. وعرائش من أضواء صغيرة تضيء وتنطفئ.. وشجيرات صغيرة أوراقها رقائق من الذهب.

صمتٌ رهيبٌ يحضن المكان، لا أزيز ريح أو هطول مطر، ولا حفيف شجر.. أو حيوان يموء، وضفدع ينقّ.. لا صوت، لا إنسان لا شيء.

كانت الأرض مفروشة بحصى يلمع كحبّات الماس واللؤلؤ والمرجان.. من بينها ممرّ يدلّ على طريق لأناس سبقوني إليه، سرت فيه، وفي كلِّ خطوة تزداد دهشتي، من رؤى مناظر لم أرَ لها مثيلاً من قبل. عن يميني كانت طبقات من الكتب المجلَّدة بجلدٍ أنيق قاتم اللون، واسم مؤلّف الكتاب يشعُّ بلون أصفر.. عن يساري صور هؤلاء الكتّاب الذين تركوا تأثيرهم وأسماءهم إلى قرون بعدهم، أعرف بعضهم، وأجهل أكثرهم.

سرتُ أيّاماً ربَّما، بين مؤلّفات الكتّاب العرب وصورهم، وتفكيري يتراوح بين المتعة والرهبة، والخوف من المصير.

تعبتُ، جلست أستريح على جذع شجرة مقطوع ومحفور على شكل مقعد، أخرجتُ نظّارتي، ورحت أتناول كتاباً إثر كتاب.. أقرأ العنوان وسنة الطبع، وأبحث من بين الصور عن صورة ملائمة تتوافق مع المؤلّف.

يا الله.. كم جميلٌ ذلك الوقت..!؟ لم أعد أشعر بالصمت والوحدة، معي أناس حقيقيّون، يتكلّمون ويضيئون الرّوح والمكان بأفكارهم.. كتّاب عرب، أشعار قبل الإسلام وبعده، أشعار حديثة في زماننا هذا.. روايات، سِيَر ذاتيّة، إبداعات في المنطق والفلسفة، وعلم الطب والفلك، جهاد، حِكَم طُرَف، رحَل.. وغزل من أرقّ وأرقى أنواع الغزل، قرأت أيضاً لنساء مبدعات قديمات ومعاصرات. لم أعد أشعر بانزياح الزمن، حتى أحسستُ أنني أكاد أموت من الجوع والنعاس، لا أدري كم أمضيت من الزمن، لا أحمل ساعة ولا رزنامة.. لعلّي أمضيت أيّاماً وسنين أقرأ دون مللٍ، تساءلت، ماذا سآكل هنا..؟ وأين أنام..؟ من بعيد رأيت شجرة جوز الهند، وشجرة نخيل كسرتُ (جوزة) هند شربت ماءها، وقطفتُ بلحاً أكلته، ثمَّ حملت معي بعضاً منه، وتابعت تجوالي.

حياتي الآن لا أجمل منها، سعيدةٌ أنا فوق حدود وصفي.. غفوت قليلاً، مسندةً رأسي إلى جدارٍ أحجاره بلون أزهار البنفسج، تنبعث منه رائحة كعطره.

استيقظتُ رحت أتابع المسير.. بل الطيران كأنَّ لي أكثر من جناحين أرتفع بها بتؤدة، وبتؤدة أطير.

إلى أين تأخذني أجنحتي..؟ يا إلهي كأنَّ الحبور بساط سحريّ يحملني إلى عوالم مبهجة.

لفت نظري وجود رجلٍ يشبه رجل الثلج، اقتربت أكثر رأيتُ رجلاً وقوراً يتكّئ على أريكة يرتدي عباءة بيضاء بلون لحيته وشعره، وفي يده سبحة حباتها ورديّة اللون، إلا أنَّ وجهه وجه شاب، وعينيه تلمع بالحيوية وحب الحياة.

(هدّيت) أمامه، فابتسم ابتسامة أشرقت في وجهه، وسرَّبت لنفسي طمأنينة.

سألته مشيرة أن أجلس، فوافق لي مشيراً أن اجلسي.

بعد تبادل بعض الحديث، وكسر طوق الخوف.. تجرّأت وسألته:

. من أنتَ..؟

تفحصني طويلاً ثم تنهّد وقال:

. أنا التاريخ.

قلتُ له مداعبة:

. وأنا الجغرافيا.

ضحك معي، أضفته قطعة من جوز الهند، وبلحتين. قال:

. أنا لا آكل.. فقط أكتب.

قلت مازحةً:

. وأنا آكل، وأقرأ فقط.

. قولي لي.. ما الذي جاء بكِ إلى هذا المكان..؟!

. حبي للمعرفة والمغامرة.

. ماذا تريدين أيتها الإنسانة..؟

. لا أريد شيئاً، أريد أن أبقى هنا بقيّة حياتي.

. هاربةً من الدنيا..؟ أضفت ضاحكة:

. من الدنيا و"بلاويها".

. أغبطكِ لسعادتكِ.

ـ وأنتَ ألستَ سعيداً..؟! صمت حزيناً متأمِّلاً، وراح هذا الرجل الوقور الأبيض يبكي بشدَّة، وسبحته الحمراء تدور بين أصابعه بسرعة، وأنا أكفكفُ له دموعه. سألته:

. ما الذي يبكيكَ يا صديقي..؟!

. ألم أقل لكِ أنا التاريخ..؟!

. أجل قلتَ لي ذلك..

. نسيتُ أن أقولَ لكِ أنَّني تاريخ العرب.

أدركتُ عذابه، خجلت من سؤالي، وانخرطت معه في بكاء مرير. قلت له بندم:

. كنتُ سعيدة.. ليتني لم ألتقِ بكَ، أنا في حقيقة الأمر هاربة منك، فلماذا برزت لي في أجمل لحظات حياتي..؟

. أنتِ أتيتِ إليّ، وأنا مختبئ هنا، وخجل، أتوارى من القوم من سوء ما آلوا إليه.

. تعالَ نهرب معاً، دع قلمك وسجِّلكَ هنا، وامتنع عن كتابة هذا التاريخ، ذلك أفضل.

. لا لا.. اذهبي أنتِ، سأبقى مكاني لأسجِّل، هذا عملي، وقد خلقتُ له.

. أنتَ حرٌّ.

تركته، حلَّقت بأجنحتي، طرت بتؤدة في جوِّ المكان، حتّى رأيتُ شعاعاً يضيءُ الكونَ أمام ناظري، رأيت جداولَ منسابة بمياه كشلالات الفضَّة، وأرضاً من حصى البحر المصقول.. ولآلئه.

وفي الصَدارة على مرتفعٍ من قطوفِ الزهر، رأيتُ مصحفاً مغلقاً، على جلده نقوش إسلامية رائعة احتضنتُه إلى صدري قبَّلته، ثم فتحت صفحة من صفحاته وقرأت:

بسم الله الرحمن الرحيم ﴿واصْبِر على مَا أصَابَكَ إنَّ ذلكَ مَنْ عزمِ الأمورِ﴾. صدق الله العظيم.

❑❑❑

الوحل ..

قصة: سهيل الشعار- سورية

لم يدفع الإيجار للسائق، لعله نسي أو تناسى، أم أن الطبيعة الهائجة شغلته، أو تشاغل بها.. بقي صامتاً، يتأمل أوراق الأشجار المذعورة، والأغصان الراقصة بهلع من وراء الزجاج، وفي الفضاء البعيد كان ثمة برق ما، وغيوم سوداء فاحمة.

قال أحد الركاب متذمراً:

أسرع يا أخي.. أسرع..

قال السائق:

لا زال هناك راكب لم يدفع!

وساد صمت قطعه عصف الرياح وهدير الرعد.

عاد السائق ليسأل مرة أخرى وهو ينظر في المرآة:

يا شباب.. لا زال هنالك راكب لم يدفع. الغلة ناقصة.

فجأة صاح أحدهم:

أنا أخي. أنا لم أدفع.

. ولماذا؟!

وتعالت الأصوات مستغربة، محتجة:

لماذا لا تنطق، نحن ندفع عنك.

. الحافلة لا تنقل الناس مجاناً.

قال الرجل كأنه يعتذر:

أعرف، أعرف أن الحافلات لا تنقل الناس مجاناً.

همس أحدهم:

دعوه يا أخوان.. دعوه..

وتابع هذا الأخير كلامه همساً في أذني:

هذا الرجل لا يدفع، دائماً يفعل ذلك، يظن أن السائقين يعملون لديه.

ضحكتُ بيني وبين نفسي، وبقي الرجل صامتاً، وعاد ليحدّق في المطر الذي بدأ يتطاير من وراء الزجاج.. إنه في الثلاثين أو الخامسة والثلاثين، نحيف الوجه، متجعد الشعر، على وجهه بقع داكنة، كأنه أصيب بمرض ما، ولم يتبق منه حتى الآن إلا آثاره.

ربما أحدهم دفع عنه، لأن السائق لم يعد يتذمر، وكف عن قذف ملاحظاته، وكأنني كنتُ أنتظر جواباً ما على تأملي لذاك الرجل، يقنعني بما راحت ذاكرتي تفكر فيه منذ قليل، لقد ظننتُ هذا الرجل محتالاً، أو بخيلاً، أو أنه يدّعي الجنون.. ها هو أحدهم يقول لي:

الله يعين الناس، أنا أعرف هذا الإنسان جيداً، إنه جارنا المجذوب.

. مجذوب؟!

. أجل، منذ أكثر من سنة أدخل مشفى ابن سينا، وخرج منه منذ أيام، يقولون أنه تعافى الآن، ولكن لا يبدو عليه ذلك، أليس كذلك؟!

هززت رأسي، وعدت لأسترق النظر إليه.. لا يبدو أبداً أنه مجذوب، لقد أخفى شكله الطيب جميع مشاعره وأفكاره المضطربة، مسكين، لعله فقد زوجته أو ابنه، أو ربما مات الكثير من أهله وأصحابه.. إن الجنون تهمة جيدة لأولئك الذين يتألمون من أجل الآخرين، ومن يدري، ربما كان هذا الرجل منهم.

في أول البلد توقفت الحافلة، استطالت رقاب الرجال والنساء والأطفال لمعرفة السبب..

قال السائق:

يبدو أن الطريق مقطوع يا إخوان!

جاء إلينا بعض رجال المرور، وطلبوا من السائق أن يسلك الطريق القديم، لقد قطعت العاصفة المحملة بالأمطار والرياح القوية بعض الأشجار، وأدت إلى انهيار أعمدة الهاتف والكهرباء، وقسم كبير من الجسر الذي يربط البلدة بالطريق العام..

والطريق القديم، طويل وممل، مليء بالحفر، كانوا منذ أعوام قد بنوا جسراً ليختصروا الوقت والجهد والملل.. أما الآن، ها هو ذاك الطريق يبدو لنا الحل الوحيد، والأمل الأخير المؤدي إلى بيوتنا. إن كل شيء قديم، يصبح جديدا، وجميلاً إذا احتجنا إليه، مهما كان قذراً، فالحاجة تخلق لنا عيوناً أخرى، غير تلك التي اعتدنا أن ننظر من خلالها.

وما أن انطلق السائق بضع كيلو مترات، حتى شرع الفضاء ينسج من حولنا شبكة بيضاء كثيفة من الثلوج.. بعضهم فرح، وتعالت بهجة الأطفال وغبطتهم..

وبعضـهم انتابـه القلـق والاضـطراب، فالبلـدة لا تـزال بعيـدة، والأضـواء لـم تظهـر لنـا حتـى هـذه السـاعة.. إنمـا كل شـيء سـار علـى مـا يرام، حتـى الكيلـومترات الأخيـرة مـن البلـدة، هنـاك، وفجـأة. انحرفت الحافلة وغاصت عجلاتها في بركة من الوحل..

فشل السائق رغم إمكاناته وخبراته في السياقة، فشل في إخراجنا من ذاك المستنقع الذي بدا لنا بسيطاً، وما أن طلب منا النزول حتى شعرنا بالتذمر، والقلق على مظهرنا وشعرنا وثيابنا وأحذيتنا الملمعة.. لكن بعضهم فعل، نزل وساعد السائق لدقائق معدودة ثم عاد وهو يرتجف من البرد.. ودون جدوى حاول آخرون..

لاحت أمامنا البلدة، على بعد عدة كيلومترات، تنتظر، بدأ الركاب ينزلون الواحد تلو الآخر، بعضهم شرع يركض، والبعض الآخر حمل أطفاله دون أن يكترث بالثلج المنهمر، أو بالسائق الذي ظل يطلب، ويستجدي بعض المساعدة وهو يقف أمام الحافلة كأنه يودعنا. في حين بقي إلى جانبه ذاك الرجل المجذوب، يدفع بيديه جسد الحافلة البارد، محاولاً إخراجها من بركة الوحل تلك.

رحنا نركض.. ونهرول نحو أضواء البلدة القريبة وفي أعماق كل واحد منا بركة وحل، أشد قذارة، وأكثر مساحة من تلك التي تركناها خلفنا..

❐❐❐

حقل من
أزهار عباد الشمس

قصة: هدى يونان- سورية

بعد انتهاء النشرة الجوية الخاصة بأول المساء، والتي وعدت بأيّام ثلجية شديدة البرودة، أطلّت المذيعة الأنيقة جداً، على شاشة التلفزيون القديم الشاحب، تتلو مواعيد وأسماء برامج المساء، الإطلالة المتبرجة، التي لا تتناسب مع أثاث الغرفة المتواضعة وأناسها البسطاء، سرعان ما اختفت معوجّة الفكّ، فقفزت شياطين الإعلانات "منظفات للشعر والملابس، والصابون المعطّر الفاخر للاستحمام: تنهدت الأم، وهي تفكر بصابون الغار، كانت أصابعها، تنقل بمهارة وآلية، غرز الصوف البني من سنارة إلى أخرى، عيناها تدوران، تلتقطان المشاهد معاً، الإعلانات المتلاحقة، ومشهد الجد والأولاد، المرتجفين المتكورين حول المدفأة القديمة الأصلية، التي لا تزال تؤدي ما في وسعها لتنشر دفئاً عليلاً. يخفق قلب الأم، عطفاً وإشفاقاً، وأذناها تنصتان، فهذه عاصفة كانونية أخرى تهب، يقصف الرعد بعيداً، ثم يقترب. ويهاجم البرد، الغرفة الصغيرة على دفعات، دون رحمة.

ترد إليها، الأصوات الخفيفة التي تصدرها "نعيمة" في المطبخ، صوت ارتطام الملعقة الحائرة، التي تلتقط حبات الزيتون من القطرميز الزجاجي، في حركة مستمرة، وصلت إلى القاع، تعمل على انتشال الحبات الغارقة في الأسفل، المختفية في المحلول الملحي الكدر. صوت فوران الحساء على الموقد "ياالله يا نعيمة، لو كنت أكثر انتباهاً وأخف حركة، لوفّرت على نفسك عناء تنظيف الموقد من قطرات الحساء، ولكنك ما زلت صغيرة، يابنة السادسة عشرة".

فجأة، صاح الجد والأولاد دفعة واحدة "فار.. فار"..

وهرعت نعيمة النشيطة بسرعة، والتقطت من فوق المدفأة، بهمة ودون تردد، وبأصابعها العارية إبريق الماء الساخن، والذي كانت القطرات الساخنة تتدفق من فوهته، ثم أومأت نعيمة للأم. أن "ابعثيهم للعشاء".

كان الأطفال الأربعة، يرتجفون من البرد قرب جدهم، ومع ذلك، لا يكفّون عن الحركة، والضحك المكتوم، وحاول بعضهم تقليد أغنية الإعلان التلفزيوني، لكنهم لم يظهروا أي استجابة لنداء "نعيمة" أداروا ظهورهم لها، خبؤوا رؤوسهم في فراش الجد الدافئ، كانوا ينتظرون من الأم، أن تعيد النظر في مسألة تناول العشاء في المطبخ البارد، لكن الأم بقيت صامتة، فهي لن تتنازل بسهولة، عن هذا الجزء الذي تحقق من حلمها الغالي، ولن تسمح لعواطفها الأمومية أن تهدر تعبها.. بقيت تتابع حياكة الكنزة، من صوف بنيّ قديم، لا تدري بعد لأي طفل منهم ستجعلها، فكمية الصوف هي التي تتحكم بحجم الكنزة وكانت قد فكرت بأن تطرز بالصوف الأصفر والأخضر، زهرة من أزهار عباد الشمس الجميلة على صدر الكنزة.

لقد ألهبت أزهار عباد الشمس خيالها وعواطفها، منذ تلك الرحلة الساحرة في "الخريف" إلى حقول القطن، حيث يعمل "أبو معينة" حارساً للحقول لدى بعض الملاّك لقد فوجئت، حين ترجلت من الحافلة، بتلك المساحة الواسعة بلا حدود، المنعشة الخضراء، الزاهية، المكللة بالقطن الأبيض الناصع، محاطة، بسياج رائع من صفوف أزهار عباد الشمس المتلألئة، تحت سماء خريفية لامعة، تتقاسمها الزرقة الصافية المغسولة والغيوم الرمادية، ومسح على وجهها رفيف نسيم رطب منعش أيقظها من غفلة بؤسها، وحين تناثر الأطفال في الحقول، يلهون في فرحة عامرة، وقد فرّجت عنهم أخيراً، جدران الإسمنت القاحلة، في ذلك الحي المنزوي عن المدينة، شعرت هي أيضاً، بفرح الألوان، والفضاء الواسع، والهواء النقي، يتغلغل إلى كيانها، وانتعشت، كانت في سعادة بلا حدود، وكأن الحياة تثب في داخلها، مولودة من جديد.

تلك السعادة الوقتية، زالت، بعد انقضاء النزهة القصيرة، والعودة إلى جدران الإسمنت، ومثل الوهم، أو ظلّ أمنية خائبة، عششت في ذاكرتها، صورة أزهار عباد الشمس الفرحة، كأنشودة حالمة ترنّمها لنفسها كل حين.

تنهدت بعمق وصمت، فيما "معينة" تعيد النداء إلى إخوتها الصغار المشاكسين، أن يتبعوها إلى المطبخ لتناول طعام العشاء، ولم تصغِ إلى توسّلاتهم في أن تعفيهم من هذه الدعوة "القصاص" فهي لن تجلب الطعام لهم حيث هم في الغرفة الوحيدة، التي نظفت بساطها قبل قليل، تمهيداً لمدّ الفرش والوسائد لهم كي يناموا.

وظل الأطفال ملتجئين حول المدفأة، قرب الجدّ، يلتمسون الدفء من الاثنين معاً. حنان المدفأة القديمة، وحكايا الجدّ الساحرة، التي لها نكهتها الخاصة بعيداً عن بهرجة الإعلانات، فهي تأخذهم في أجوائها الخيالية، إلى قصور رائعة زاخرة بألذّ أنواع الطعام وأطيبه مذاقاً، وأدفأ الأسرّة ذات الفرش الناعم الوثير. وقصف الرعد بشدّة، واهتزّ زجاج النافذة، وازداد الأطفال احتماء بالجد، لكن "معينة" العنيدة، المسؤولة عن التنظيف لم تكفّ عنهم، فقد برد الحساء المنتظر في المطبخ وأعلنت ساخطة بأنها لن تعيد تسخينه واستعانت بالأم ثانية.

اهتزّت الأم، وكأنّها استيقظت من حلم جميل. وهتفت بالأولاد متذمّرة ومشفقة في آن، أن يطيعوا أختهم، وتراكض الأطفال إلى المطبخ منكسري الخاطر وقد خذلهم الجوع. سمعت أصوات ارتطام معدن الكراسي الصغيرة بالأرض العارية، سيلتفون الآن حول المنضدة الخشبية المنخفضة، ويتشاغلون بهمومهم الصغيرة، بملاعقهم وأطباقهم عن برودة المطبخ القارسة، لقد حققت أقصى البذخ الذي أمكنها توفيره لهم، المنضدة والكراسي، وحققت أمنيتها الصغيرة، في أن تتناول الأسرة طعامها في المطبخ لا في الغرفة، لم يكن يشغلها سوى مسألة توفير مدفأة صغيرة للمطبخ، حتى تغدو كأي سيدة في هذا العالم البهيج.

لكن أبا معينة، كان يستنكر طلبها، يسخر منه، كأنه حلم خرافي مثل هذه القصص التي يرويها الجد للأولاد.

"هذه رفاهية ليست لأمثالنا، الطعام قبل كل شيء، أما المدفأة في المطبخ، يا امرأة؟!

لم يكن ثمة فائدة من المناقشة، لقد انتهت تلك الأيام، حين كانت أعصابها من حديد، وحبالها الصوتية من جلد الأفعى، حين كانت تطالبه بأن يوفر لها في بيتها، ما يوفره كثير من الرجال لزوجاتهم، مثل ما تعرضه لها المشاهد الباذخة في المسلسلات وإعلانات التلفزيون: مطبخ واسع فيه كل متطلبات الأم العصرية، الخزائن الجدارية الصقيلة، الزاخرة بأرقى أنواع الأدوات المنزلية وأغلاها، موقد كبير يعمل على الغاز، وآخر على الكهرباء، طاولة طعام كبيرة يتحلقون حولها، جالسين على كراسي مرتفعة من الخشب الثمين ذات مقاعد ومساند مخملية.

وأهم شيء، المدفأة في المطبخ، وقد تضع فيه أيضاً، "كنبة" طويلة مريحة، حيث بإمكانها استقبال جاراتها لتتسلّى معهن بآخر الإشاعات، والأخبار الاجتماعية، لسكّان الحي والمدينة والكرة الأرضية. فيما هي تعدّ الطعام، وتشاركهن شرب القهوة.

وقد تزيّن المطبخ أيضاً، بجهاز تلفزيون حديث، كما تفعل أرقى السيدات، كي لا تفوتها وزائراتها أحداث حلقة ما من مسلسل هام أثناء انشغالها بإعداد الطعام.

لكنّ هذه الأمنيات المستحيلة، استقرّت في أعماقها صامتة بعيدة، مثل حقل من أزهار عباد الشمس، في برية نائية.

"فأبو معينة" كان ينهرها دائماً، مذكّراً إياها، بكيس بذور عباد الشمس الذي أحضره في نهاية الموسم، حيث لم يمتلك أحد في هذا الحي، مثل هذه البذور المكتنزة، ويأمل في أن يزرعها في الموسم القادم، إذا اتفق مع مالك الأرض.

وانتبهت إلى "معينة" وهي ترتب المساند حول الجدّ، وتضع بين يديه طاسة الحساء، الذي أعادت تسخينه بعض الشيء. فغمر وجه العجوز البخار اللذيذ. وحين أمسك الطاسة بين يديه المرتجفتين، قرّبه من فمه بلهفة، وأخذ يزدرد الحساء من الطاسة مباشرة، بصوت مسموع.

واقتربت منها "معينة" هامسة: "هل أجلب لك بعض الحساء أيضاً يا أمي"؟ رمقتها بنظرة سريعة، ويداها لا تكفّان عن النسج: "فقط كأس من الشاي"

إنها تصغي إلى أصوات صخبهم الطفولي، وتفكّر في حنان، من هو الأقوى عليهم، الجوع؟ أم البرد؟ هم الآن يتململون على الكراسي المعدنية الصغيرة محيطين بالمائدة الخشبية المنخفضة، أقصى ما استطاعت توفيره في المطبخ وبعد جهود. يطرقون بملاعقهم على الصحون المعدنية، جيئة وذهاباً.

ثم ساد الصمت لحظة، أعقبته ضجة ضحك مكتوم. ومثلما تُفتح النافذة على حين غرّة. فيهبّ النسيم اللذيذ، هكذا اندفع الصغار من المطبخ، ضاحكين، حاملين أطباقهم الطافحة بالحساء الدافئ، يجرون بمكر باتجاه المدفأة، فيما "نعيمة" ترقبهم فاغرة الفم مشدوهة، وهي تحرّك ذراعيها، بيأس.

❑❑❑

دمي في رقابهم

قصة: شادي قيس نصير- سورية

أحس بقلق كبير ينهشني، يحتل قلبي وعقلي وأعصابي... يحيلني تابوتاً أسودّ بهموم التعاسة والحقد والألم.

الدماء مشبعة من فتيل القهر ومن الظلم المعشش في نفسي من حراسي جنود الأعداء.

لا أعرف يوماً كهذا اليوم، فجبلتنا الصلصالية، الفانية، أصبحت أكثر قسوة على نفسها، أكثر ضراوة.....

الحب، الحياة، التعايش، كلمات كانت ذات وقع على طبلة أذني، تتراقص على أنغامها وعباراتها الرنانة أعضاء جسدي البالية والمتعبة، أما الآن فلم يعد لها مكان في هذا الكون، بل حل مكانها الكثير الكثير من الاستغلال والجشع.

فها هو الاحتلال شاخص أمام ناظري، يدخل ويدنس تراب بلدي ومنازله، لم أكن قادراً على حمل بندقيتي ولا حتى على الصراخ أو الوقوف في وجه عساكره فعل شباب مدينتي الأبطال. حلمت بأن أحمل البندقية وأقاتل في سبيل تحرير وطني كالبقية لكن عجزي كان عائقي.

كل ما أستطيع فعله أن أضرب الألوان على لوح وأمزجها بفرشاتي وأثور على العدو وظلمه بلوحات تهز عرش قوته وتفهم العالم ظلم ما يحل بنا، رسمت ورسمت وقد ساعدني ذوو النفوس الكبير والأبية على تهريب لوحاتي عن أعين العدو وإخراجها خارج حدود بطش الجنود إلى العالم، نشرت في أكثر العالم مساندة لتحرر الشعوب لترسيخ في أعين العالم احتلالهم وبطشهم بمدينتي وبشعبي.

والآن أعلم بأنهم تنبهوا لخطر أمثالي أيضاً وها هم يحيطون بي كمياه آسمة تريد إغراقنا بهيجانها ودنسها وما هي إلا دقائق حتى كسر الباب ودخلوا غرفتي، كنت جالساً على كرسيي المتحرك قرب لوحة تمثل جندياً منهم يضرب أماً ثكلى قُتل ابنها برصاصهم.

اقترب قائد المجموعة الرهيبة، رمى لوحتي أرضاً ووطئ بقدمه النجسة فوقها سحبني من شعري ورماني أرضاً وانهال علي بضربات وضربات حتى فقدت الوعي.

الغرفة كبيرة ومليئة بالأقذار والأوساخ، الرسوم على الحائط تشير إلى أعداد لا حصر لها من أناس دخلوها، مكثوا فيها، ورحلوا إما للموت، أو للعقاب.

زحفت على أرض الغرفة وأنا أتأمل مسكني الجديد تذكرت سريري الصوفي الناعم وحنان أمي، لفتت نظري بقعة سوداء في زاوية الغرفة كانت العناكب قد شكلت فيها ركناً مهماً لاصطياد الحشرات، كما يفعل بنا لاصطيادنا لنكون غذاء للسياط والدواليب، وأحسست بأن العالم أصبح مثل هذه الشبكة السوداء محاط بكثير من الهالات السوداء القاتمة والمليئة بالأشياء المخيفة.

أكملت زحفي في أرجاء الغرفة التي ملأت رائحة الرطوبة أرجاءها، تحسست الجدران المهترئة والمتفتتة من صراخ الخوف والرعب.

ـ سيكون مصيري كمصير من سبقوني إلى هذا المعتقل.... آآآآآآه...... بدأت قوة إيماني تشارك عضلاتي في الضعف.

في مساء يوم الخميس وكالعادة بعد مضي أسبوع على وجودي في هذه الزنزانة بدأت اعتاد على قاطنيها ممن تجاوزوا الأشهر والسنين، ورغم ذلك بقي داخل جسدي وفي زوايا مقفلة منه بضع شرارات للخوف تهتاج عند كل قرع للجرس أو عند مناداة لأي شخص كان.

أخرجونا إلى فسحة سماوية لا تتجاوز مساحتها الأربعة أمتار، تشارك الغرفة الكبيرة بكثير من العفونة والرطوبة وحاولت أن أحصل في زحمة المساجين على قدر بسيط من أشعة الشمس الخريفية ربما كي لا أصاب بزكام أو أي شيء يجعلني أرى بعيني مكر وإرهاب معتقليّ.

أحسست بجسدي القوي يضعف وبعنفوان شبابي يهبط وبأن أيامي بدأت تقصر وتقل، فقد مضى على وجودي هنا أعوام وأعوام، ولا تزال بذاكرتي مشاريع لوحات لم تولد بعد.

هل سيأتي يوم يكون فيه تكريم للوحاتي والتي أحالها الزمن إلى كراكيب في غرفتي الواقعة في ضيعة شبابي وأحلامي وفي أماكن متفرقة من العالم، مرت الأيام بسرعة ومازلت أشعر بالضعف حتى أغمي علي وحملتني الأكف الشريفة والتي قاتلت بأقلامها وريشها وبنادقها في سبيل حرية الوطن وأقعدتها سياسات العدو الظالمة في قعر النسيان، أفقت على ثرثرات أطباء المعتقل وهمساتهم، ليخبرني كبير طاقمهم بأنني مصاب بمرض (السرطان) وأن أيامي بدأت تنفذ من سلة الأقدار.

حزنت لأنني لم أستطيع رؤية التحرير من هنا ولن أستطيع أن أرسم مآسي وظلم السجون وما يحصل داخل المعتقل من عذاب وتدمير لنفوس شبابنا.

وفاجأني جلبة كثيرة وحركة ذهاب وإياب في المشفى، ومن ثم هدوء، ولمحت الطبيب الذي كنت أحس بنظراته كالسهام المملوءة بالسم يقترب مني.

. استطاع أصدقاؤك أن يحرروا هذه المدينة البائسة.

وعندها سحبني من كتفي لأسقط كشجرة يابسة على أرض الغرفة، ورغم ذلك شممت رائحة النصر تنتشر مع عبق الصنوبر، فقد تحررت بإرادة شبابنا الصلبة وقوة إيمانهم بوطنهم وشعبهم.

وأعرف بأنني لم أقاتل ببندقية ولكنني قاتلت كما فعل الملايين بأقلامهم وريشهم وحجارتهم والآن وفي ساعة موتي وروحي من خلف جدار صدري تحاول الصعود إلى الأعلى أشعر براحة المنتصرين والمكللين بالغار والزيتون.

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مملكة الغبار

مسرحية

غسان حنا...

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

* *تمهيد في البلاغة واللغة..حنا عبود*
* *النقد المخاتل والنص الممانع...كريم عبيد*
* *صورة المرأة في رواية راس المحنه...........................عبد الحميد هيمه*
* *تاريخ كيمبردج للأدب العربي...غالية خوجه*
* *القصيدة السبعينية الجزائرية.....................................السعيد بوسقطة*
* *قراءة في قصص العدد الماضي.....................................محمد قرانيا*

□□

قراءات... قراءات... قراءات

تمهيد

في البلاغة واللغة

اللغة التجريبية

أشهر كتب جون لوك هو "الفهم البشري" An Essay Concerning Human Understanding أو "العقل البشري". إنه كتاب مثير حقاً وضع الأساس للفكر التجريبي، في إنكلترا وفي غير إنكلترا. وقبل أن يبدأ بمخاطبة القارئ يقتبس (في الشاشة 27 من النسخة الإلكترونية التي أصدرتها "المكتبة العالمية" في كاليفورنيا 1996) مقطعاً من سفر الجامعة (11: 5) وهو "كما أنك لا تدري ما هو مسلك الريح وكيف تتكون العظام في بطن الحامل كذلك لا تدري عمل الله صانع كل شيء" فيظن القارئ أن لوك لن يأتي باليقين بل باجتهاد قابل للنقاش. ولكن لوك يدلي بآرائه بعيداً عن هذا المقبوس، كأنه متأكد من كل كلمة. ومعه كل الحق، لأنه ينطلق من المحسوس إلى المعنوي. وبما أن المحسوس مسلم به فقد أطلق لوك أحكامه بكل ثقة.

سوف نوجز رأي هذا المفكر الكبير بأمثلة من لغتنا، حتى نبقى في الأجواء الشرقية يرى لوك أن اللغة المحسوسة الملموسة تبدأ أولاً، فاليد كلمة ظهرت قبل أن تظهر الكلمات الأخرى المشتقة منها من أمثال أيد ومؤيد وتأييد وأيّد (بكسر الياء) واللسان كلمة أطلقت على عضو من أعضاء الجسم، قبل أن تطلق على اللغة والكلام، والحية، التي كانوا يعتقدون أنها لا تموت، اسم لحيوان سام، قبل أن تظهر كلمات من أمثال الحياة والحي والحيوية. ولا حاجة للإكثار من الأمثلة. المهم أن المادي والمحسوس والملموس والتجريبي أو ما شئت من هذه المصطلحات التي تدل على المادي المعاين والمدرك بالحواس الخمس (وهو يكرر كثيراً الإشارة إلى الحواس الخمس ودورها في صياغة اللغة) ظهر في التجمع البشري قبل المعنوي والمجرد والعقلي والخيالي والمجازي...

أو ما شئت من هذه المصطلحات التي تدل على توليد ذهني لا على تجربة مادية تدركها الحواس الخمس. فطريق تطور اللغة حسب هذا الرأي يسير من التجريب إلى التجريد، ولا طريق آخر، حسبما يذهب لوك. وتشبيهه العقل البشري بالورقة البيضاء التي تكتب عليها التجارب أولى معلوماتها، بات مثالاً استخدمه ويستخدمه كثير من المفكرين والباحثين في شتى ميادين الفكر والاقتصاد والسياسة واللغة... وحتى الفن. ولا يعني هذا أن العقل لا فاعلية له. فبعد أن يجمع معلومات من الخارج، يقوم هو بنشاط داخلي، وهنا تبدأ المخيلة البشرية بالعمل. فبعد أن كان العقل يخضع للتجريبي، صار يُخضع التجريبي لمخيلته التجريدية، وكسر الجدار القائم بين التجريب والتجريد، واختلط الحابل بالنابل، وبات الناس لا يميزون الأصل من الفصل، بعد هذه المراحل الطويلة من التطور.

ونود أن نشير إلى أن هذه اللغة التجريبية لا علاقة لها بما تحدث عنه بافلوف فيما بعد، وسماه لغة الإشارات الأولى. إن لغة لوك هي لغة كلامية مكتملة، وليست لغة أصوات تعتمد على الإشارات التي يقوم بها الجسد، لنقل المعنى، أو لنقل "الصورة" إن صح التعبير. إن كل غرض لوك أن يقول إن اللغة المادية ظهرت قبل اللغة المجازية، وأن المجاز جاء بعد نمو عنصر المخيلة. والمخيلة لم تنم في الإنسان إلا بعد أن اكتنز العقل البشري اللغة الأولى، لغة التجريب. ففي رأيه أن كل حديث عن الخيال باطل ما لم يعتمد على الأساس الأولي للخيال، وهو اللغة التجريبية. بعد اكتناز هذه اللغة ينطلق الخيال وثاباً... ويخترع ويبدع ويبتكر الألفاظ المجازية كما يبتكر الآلات التي يتصورها في خياله... وهكذا.

اللغة المجازية

مع أن لوك لقي تأييداً كبيراً إلا أن معارضيه لم يكونوا أقل قوة وفاعلية، ففي ما كتبه غاستون باشلار عن النار والمكان والزمان منطق مغاير تماماً لمنطق لوك. إنه يرى أن لغة المجاز التي تصوغها النفس أسبق من اللغة التجريبية، بل إنها الأساس الأول لكل لغة. إن ألفة الأشياء المادية تجعلها عادية لا تثير الدهشة، بينما يظل "الغريب" مثاراً للدهشة، وهو ما يجذب انتباه الإنسان وليس العادي المألوف. فاللغة بدأت من اهتمام الإنسان وليس من تعامله مع الواقع المادي. فالنار شعر بها الإنسان في داخله، قبل أن ينتبه إليها في محيطه. ويرى باشلار أن العلاقة الجنسية هي التي جعلته يكتشف النار، أو جعلته يطلق على النار اسمها المستخلص من تجربة نفسية، وليس من تجربة مادية. وحتى اليوم لا يتفق علماء الإنسان حول التجربة التي جعلت الإنسان يكتشف النار: هل احتكاك الشجر أم احتكاك الحجر، أم غير ذلك من التخريجات الكثيرة التي نقرأ عنها؟

والمكان عبارة عن مجاز، أو أسطورة خلقها الإنسان كما خلق الزمان. إن التفاعل النفسي مع البيئة الإنسانية وغير الإنسانية هو الذي خلق هذه اللغة التي صارت تطلق فيما بعد على الأشياء المادية. إن المكان ليس تلك القطعة من الأرض. إنه "مفهوم" خلقته النفس وكذلك الزمان، وكل ما شابه هذا المفاهيم. ولو عدنا إلى أقدم اللغات الإنسانية لوجدنا ما فيها من المجاز والخيال أضعاف ما فيها من التسميات المادية. من هي إينانا وليليت وهيكاتي وجوبتر وديميتر وأفروديت وترمينوس وهرمس... والكثير سواهم؟ إنهم أبناء المجاز. إنهم أبناء لغة الخيال الذي كان طاغياً في القديم وأخذ يتقلص ظله كلما تقدمت البشرية في الميادين المادية.

والسؤال الكبير هو: هل بدأ الإنسان ممارسته مع العالم الواقعي أم مع العالم الخيالي؟ إن أي عودة إلى الخلف تدل أن الإنسان تعامل مع العالم الغيبي بكل أحاسيسه وخياله. كان يعتبر العالم الواقعي انعكاساً للعالم الغيب حتى وقت قريب، أو بالتحديد حتى القرن الثامن عشر. كان يتعامل مع أدواته المادية كأنها أدوات غيبية. فالفأس التي لا تلبي مطلب صاحبها في القطع والاحتطاب، تلقى في أعماق الوادي وتطمر بالتراب والأحجار الثقيلة، وتستبدل بأخرى تكون "روحها" مناسبة لصاحبها... وهكذا. وحتى اليوم نجد قسماً كبيراً من الناس يعتقدون أن اللغة منقولة نقلاً من عالم الغيب، عالم الآلهة، إلى عالم البشر، وليست موضوعة من قبل الناس. ومن هنا اعتبر بعضهم أن التطور اللغوي يسيء إلى اللغة، لأنه يحرفها عن مسارها الأساسي الإلهي، ويجعلها لغة الرطانة الإنسانية، ويرون أن اللغة تتخلف ولا تتقدم، رغم كل الاهتمام بها. وتخلفها ناجم

من أنها لم تحافظ على الجوهر الإلهي فيها... وهكذا.

مجمع التجارب

إن الفصل بين التجارب المادية والتجارب النفسية لا يتفق مع جدلية المعرفة وتكاملها. فالعالمان المادي والنفسي عبارة عن عالم واحد، متفاعل يتبادل التأثر والتأثير. إن كل تجربة مادية تثير ساحة من الانفعالات في قاع النفس. وبالتالي فإن كل تجربة نفسية لا بد أن تتجلى في التصرف الواقعي. وربما كان ما قدمه علماء الأنتروبولوجيا من أمثلة يوضح هذه الناحية.

مهما بلغ نكران المرء للعالم الواقعي يظل أسيراً له يعمل ضمن نطاقه، ومهما زعم أنه بعيد عن العالم الغيبي، يبقى في دوامته؛ لأنه يحمله في نفسه ومشاعره؛ لأنه يخلقه من مخيلته عن قناعة وإيمان، وليس عن تسلية ولهو. إن الدافع إلى طقوس الفصول، التي ظلت آلاف السنين قائمة، ليس دافعاً واقعياً وحسب، وإنما هو إلى جانب ذلك دافع غيبي. إن طقوس الفصول هي مناشدة للغيب لإخصاب الأرض وإغناء الأهراء. والخوف من الليل لم يكن خوفاً واقعياً فحسب، كان خوفاً ميتافيزيكياً أيضاً. كان خوفاً من الوحوش الضارية والحيوانات الكاسرة السائحة في الأرض، كما كان خوفاً من الأرواح المؤذية التي يشعرون بوجودها دون أن يروها.

كانت طويلة الفترة التي ألحق بها الإنسان عالمه الأرضي بالعالم الغيبي. إن المحل الذي يحل في الأرض كان بسبب غيبة الإله الشهيد أو الإله المخطوف، أو ما شابه ذلك. وعندما تخرج الأرض نبتها يكون الإله قد أراق دمه وسقاها فأخصبها ومنحها فأغناها.

إن النفس هي مجمع التجارب الواقعية والغيبية. ومن العبث "قياس" نسبة الغيبي إلى الواقعي أو العكس. ليس ثمة توازن. فلا مناصفة ولا تحديد لنسبة هذا أو ذاك. ولكن الخط العام لتطور اللغة يبين أن اللغة التي كانت تشمل القسم الأكبر من الغيبي، صارت تهبط أكثر فأكثر إلى العالم الواقعي. في هذه الأيام مثلاً قل الحديث عن العالم الغيبي، وقلت الصور الغيبية التي كنا نسمع بها من قبل في العهود القديمة. والتأكيد أن "الواقعي" هو أساس "الغيبي" أو العكس هو ضرب من المجازفة. فقد يصدق ذلك على ظواهر معينة ولا يصدق على غيرها. وخير سبيل للخلاص من هذه المناقشة السفسطائية هي الانطلاق من أن التجربة واحدة، بل يجب أن تكون واحدة؛ لأن النفس البشرية ليست مقسمة إلى حجرات كل حجرة مختصة بناحية من النواحي. إنها –كالكون تماماً– متفاعلة تعمل في شبكة معقدة من العلاقات المتداخلة، وفق مبدأ الفعل ورد الفعل. إن النفسي في هذا لا يختلف عن الفيزيائي. والتفاعل لا يمكن التحكم به في الساحة النفسية.

البلاغة

البلاغة لا تنشأ من تجربة منفصلة. أصلاً لا وجود لتجربة منفصلة. إنها حاجة لاستيعاب الكون وفهمه، أو لـ "تكوينه"، وفقاً لأغراض الإنسان. وقد أسهم العالم المتنوع والكون الكبير المخيف في تكوين عناصر البلاغة التي باتت أداة بيد الإنسان. ومثل أي أداة أخرى، صار لها استخدامات كثيرة، منها الضار ومنها المفيد. فبلاغة "المصالحة" مع الكون تختلف عن بلاغة "الاستيلاء" على هذا الكون. بلاغة الانسجام مع

الكون مغايرة لبلاغة التسلط على الكون وإخضاعه، وبلاغة الصداقة غير بلاغة العداء والحقد. وكما تستخدم البلاغة في الإفصاح عن المشاعر السامية، تستخدم أيضاً في الخدعة والتضليل... إن البلاغة أداة يسخرها الإنسان لأغراضه.

والملاحظ أن هذه البلاغة صيغت من تفاعل الإنسان مع الخارج: من تفاعل النفس مع الظواهر الكونية. نشأت من الواقعي والغيبي. وغرضية الإنسان هي التي تجعل البلاغة راقية مفيدة أو مبتذلة مسفة، على فرض أن الأدوات التعبيرية واحدة. لكن الملاحظ أن كل أدوات البلاغة مأخوذة من الخارج، من الحيوان والطير والطبيعة والكون الواسع، للتعبير عن المضمون النفسي، فالإنسان غالباً يقع في دائرة المشبه، بينما "غير الإنسان" هو المشبه به، في معظم أوجه البيان، لنقف عند هذه الصور البلاغية:

إذا قامت لحاجتها تثنت ... كأن عظامها من خيزران

ويلاه إن نظرت وإن هي أعرضت ... وقع السهام ونزعهن أليم

***

كأن مشيتها من بيت جارتها ... مر السحابة لا ريث ولا عجل

***

عزماتهم قضب وفيض أكفهم ... سحب وبيض وجوههم أقمار

***

العمر والإنسان والدنيا همو ... كالظل في الإقبال والإدبار

***

كم نعمة مرت بنا وكأنها ... فرس يهرول أو نسيم ساري

***

دهر علا قدر الوضيع به ... وغدا الشريف يحطه شرفه

كالبحر يرسب فيه لؤلؤه ... سفلاً وتطفو فوقه جيفه

***

وجاء في القرآن الكريم: واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح.

أما جعل الإنسان مشبهاً به من كل أنواع البيان فقليل جداً:

والبدر يستر بالغيوم وينجلي ... كتنفس الحسناء في مرآتها

***

كأنما الأغصان لما انثنت ... أمام بدر التم في غيهبه

بنـــت مليــك خلـــف شـــباكها   تفرجـــت منـــه علـــى موكبـــه

وقد رأى البلاغيون في هذه الصور خروجاً عن الأصول، فقالوا "التشبيه المقلوب" أو المعكوس. الأصل أن نقول وجهها كالبدر وليس البدر كوجهها. والبلاغيون غير محقين في ذلك، فالشاعر حر في أن يدير طرفي التشبيه حسب الوجهة التي يريد، بيد أن بقايا عبادة الطبيعة، في المراحل التاريخية السابقة جعلتهم يضعون هذه القاعدة. وقد قالوا هذا اعتماداً على بقايا الاعتقاد القديم بأن الأصل الذي يجب أن تستمد منه البلاغة صورها هو الطبيعة والكون، أولاً بأول. بل إن الإنسان هو نفسه صيغة من صيغ المجتمع، لا يستطيع شيئاً من دونها.

فالبلاغة البشرية تشكلت من "تفاعل" وليس من "عوامل". ولا يفترض التفاعل تلك المستويات المنفصلة من مادي ومعنوي، وحقيقة ومجاز. إن البلاغة ناتج تفاعل طويل وعميق، وليست ناتج إرادة أو توجيه أو اختيار. ولو حذفنا بعض مواد التفاعل لما كان ثمة لغة أو بلاغة. لو حذفنا مثلاً الغصن والبلبل والقمر والشمس والنهر والجبل والأسد والنعامة والخيل والجمال والحمير والأبقار، لما كانت لدينا بلاغة، وربما كانت لغتنا راوحت عند مستوى اللغات البدائية لا ترقى إلى درجة التعبير الدقيق. لو حذفنا -على سبيل المثال- الناقة من شعرنا القديم، لما بقي منه إلا القليل. ولو أضفنا إلى الناقة بعض العناصر الأخرى لتدنت اللغة إلى مستوى لغة الإشارات. يبدو أن الإنسان يملك من غرائز التطفل ما جعله يدخل في تفاعل مع كل ما يحيط به، فيبتدع هذه اللغة. ولا أقصد اللغة العربية وحدها، بل كل اللغات التي تفاعلت مع المحيط الكوني. إنها كلها بدأت بالبلاغة، أي بالموقف الانفعالي من ظواهر الكون والمحيط المحلي. ولهذا ثمة إجماع كامل عند علماء اللغة والنقد أن الشعر أقدم من النثر بمراحل كثيرة.

نقول اليوم إن الشعر أسبق من النثر، ونكرر ذلك ببغاوياً دون أن نقف عند ما تعنيه هذه الكلمة. إننا عندما نقول ذلك نشير إلى مرحلة طويلة جداً من الانفعال الوجداني مع الكون. إنه الموقف الشعري. فالإنسان اتخذ في البداية الموقف الشعري، وليس الموقف النثري. تعامل حتى مع الأشياء اللصيقة به تعاملاً شعرياً. وهذا ما يفسر لنا أسبقية الأسطورة على كل شيء، وربما على الكلمة المنطوقة. لقد أسهمت الأذن والعين في هذا الميدان إسهاماً كبيراً، ومعظم الأساطير نتجت عما تخيله الإنسان مما جاءته به أذنه وعينه.

إن دخول اللغة كان دخولاً أسطورياً. وبعد أن تنشأ اللغة، تصبح هي ذاتها أداة أسطرة. عندما تأتينا العين بصورة القمر، فإننا نصوغه وفق خيالنا. ولكن عندما تصبح لدينا لغة، فإننا نلعب بها وننشئ الأساطير، فنجعل هناك لغة نركب فيها القمر مع عناصر أخرى ونسرد عنه الروايات المختلفة. وفي كثير من الأحيان تكون الكلمة سبباً في إنشاء الأسطورة. فالبحث في كلمة "اسم" مثلاً يجعل الناس يروون ما يروون عن الأسماء، فهذا يقول إن الأسماء من عند الآلهة علموها للإنسان حتى يهتدي إلى التعامل مع الأشياء المحيطة، وهذا يرى أن الأسماء مأخوذة من أصوات الأشياء وفعلها... وكلمة "نار" مثلاً ما زالت حتى اليوم تثير الأساطير.

ويدل هذا على تطفل الإنسان على كل ما يراه وعلى تفاعله معه. لا يريد أن يدع الأشياء آمنة مطمئنة. إنه يخلقها من جديد بما يرضي هواه ونزوعه. إن عدوانية الإنسان هي التي خلقت بلاغته. ولو كان قنوعاً راضياً بحياته السعيدة، في جنته (وما الجنة إلا أرض قبل أن يعتدي عليها هذا الإنسان) لما كان احتاج إلى

هذه البلاغة.

إن البلاغة التي يقولون إنها ترفع الإنسان عن مستوى الحيوانية، تدل –كما سوف نرى– على أنه أشرس حيوان متطفل على... على كل شيء. فالجانب الطفيلي العدواني فيه هو الذي انتصر. جرى محاولات كثيرة لربط البلاغة بالحق والخير والجمال، بل إن أرسطو جعلها مساوية للديالكتيك، وسعى بعض الإغريق لدفع البلاغة نحو الحياة الاجتماعية الراقية، فجعلوها سلاحاً لنصرة الحق وإعادته إلى أصحابه، وأداة للتنافس على السمو... وأشياء أخرى مما سيمر معنا، ولكن الغلبة كانت للطفيلية والعدوانية.

كنا أشرنا من قبل إلى أن البلاغة أداة نجمت عن التفاعل بين الإنسان والكون، وهذه الأداة يمكن أن تفيد ويمكن أن تفسد، حسب وجهة استخدامها. ولو راجعنا تاريخ البشرية المنكود لوجدنا أن الحقيقة لا تتجلى بوجه بلاغي مثلما يتجلى الزيف والبهتان. وقد يخطر لأحدنا أن يضع قانوناً عاماً يربط فيه بين صناعة البلاغة والكذب.

كلاهما توأمان. وقد حذر الحكماء في كل أصقاع الأرض من خبث الكلام الجميل. وقد اشتهر هذا في العربية في قولهم "يضع السم في الدسم" أي يضع أغراضه الدنيئة في قالب لغوي بديع جميل يغوي ويغري... ثم يوقع ويوجع، بل قد يميت. ولو راجعنا الدعوات الزائفة لوجدناها مشحونة بالبلاغة المنمقة. وكثيراً ما تغرق البلاغة المنمقة التي تخفي سم المصالح الضيقة والأنانية، البشرية، كل البشرية بمشاكل مربكة، وتخلق تشكيلات زائفة من الصعب أن يتخلص منها الناس. إن نقل البلاغة إلى عقيدة بداية لتشكيل عالم زائف.

صناعة الكارزما

تمارس البلاغة صناعة الكذب، حتى قيل إن كل كلام جريمة، لأن أحداً لم يفتح فمه دون قصد وغرض أناني. ولكن هذا الكلام لا يمثل الحقيقة الكاملة. إنه يمثل الجزء الكبير فقط. فهناك محاولات جادة لتحويل البلاغة من صناعة كذب إلى صناعة فرح ومحبة وخدمة الثالوث اليوناني الأقدس: الحق والخير والجمال. ولكن كم تبلغ نسبة استخدام البلاغة للسمو مقابل صناعة الكذب؟ إنها نسبة هزيلة جداً، وبما أننا سنعود إلى صناعة السمو فيما بعد، فإننا نقف قليلاً أمام "جريمة البلاغة" في صناعة الكذب الضار والمؤذي والذي قد يؤدي إلى قيام تشكيلة زائفة ربما تستمر قروناً. إنها صناعة مؤثرة إذا أتقن صاحبها حرفتها. فهي لا تأتي من فراغ، بل تعتمد على عناصر من الواقع وعلى شيء من الأسطورة، وعلى كثير من المبالغة، وعلى نسبة أكبر من الكذب الصريح.

وقد نتوهم أن بلاغة الكذب قد ولت إلى غير رجعة بعد أن قطعت البشرية المرحلة الميتافيزيقية، كما يقول كونت، وأننا نعيش بلاغة الحقيقة الكاملة، أي نعيش في عصر العلم، وعلى الأخص بعد هذه الثورة اللاهبة من المعلومات. ولكن في آسيا، وفي بلد يقال له تركمانستان يجتمع في عام 1999 مجلس وطني من الصحابة المقربين (المستفيدين) من الرئيس صابر مراد نيازوف، ويبلغ عدد أعضائه زهاء ألفين، يقررون بالإجماع انتخابه رئيساً مدى الحياة. وعلى الفور تظهر بلاغة جديدة. فقد تبين أن نيازوف نبي، لا ينقصه شيء من معالم النبوة. وقد أعلن ذلك الكاتب الكبير (والمتحدث باسم الرئاسة) كاكامور أباليف في بحث موسع بعنوان "أطروحات النبي صابر مراد" نشره في صحيفة "نوترالني تركمانستان" معتمداً على كتاب

"روحنامة" (البعث الروحي) الذي ألفه النبي صابر. ويشير أباليف إلى أن كل ما جرى في السنوات الماضية موجود قبل الأحداث في الكتاب المذكور، ليس هذا فقط بل يخلص إلى أن كل ما سيجري في السنوات القادمة، بل في الأجيال القادمة، موجود في الكتاب.

وبهذه البلاغة التي قامت بها الصحابة المتحلقة حول محور مصالحها، تحوّل رجل من أمين عام الحزب الشيوعي (عام 1985) إلى نبي عالمي، على يديه يتحقق إنقاذ العالم وتقدم الجنس البشري. ولو لم يمسك بزمام المصالح المادية لما ظهرت حوله هذه الهالة، ولما صار من الكارزميين، الذين يتحكمون بتوجيه الجماهير التركمانستانية أولاً ثم قد ينتقل إلى قيادة البشرية. إن البلاغة هنا قامت بمعجزة حقيقية، فقد نقلت رجلاً من مؤمن بـ "المادية التاريخية" و "المادية الديالكتيكية" إلى رجل يؤمن بـ "المعرفة الغنوصية" و "البعث الروحي". ولا نظن أن معجزة بلاغية يمكن أن تفوق هذه المعجزة.

ولكن لو نزعنا الكارزما التي تخلقها البلاغة عن أي "كارزمي" لتحول إلى مخلوق يستدر العطف والرحمة، ففي تاريخنا هناك أكثر من خمسة عشر خليفة سملت أعينهم ونزعت منهم الخلافة، فساروا في الطريق المعاكس لطريق صاحب "البعث الروحي"، أي تحولوا من الكارزمي إلى العادي، فراحوا يتسولون مادين أيديهم إلى الناس هرباً من الجوع، وكان واحدهم يذكر من يمد إليه يده بأنه كان خليفة الرسول، فيسخر منه المانح، وربما بعد كلامه هذا يحجب عنه ما كان ينوي منحه. والعملية هنا بسيطة جداً. فالخليفة المسمول يواجه الناس ولا صحابة منفعة تصنع له المعجزة البلاغية التي تصوره أبا حنوناً حادباً على الشعب... إلى آخر ما هنالك في بقية منغومة المعجزة البلاغية. ولهذا انتقل –في غياب المعجزة– إلى مثير للسخرية.

إن المعجزات تبدأ من اللغة، نقصد البلاغة.

إن البلاغة ليست أداة حيادية، مستقلة عن مشاعر الإنسان وطموحه ورغباته وغرائزه. وهي تتلون بحسب هذه المشاعر والرغبات والغرائز، ومن هنا انقسمت البلاغة إلى صانعة للسلطة والملكية... وإلى صانعة للحرية والحب والعدالة... الخ. إن هناك معسكرين متمايزين بل متناقضين ومتصارعين. إن البلاغة، كأي سلاح، تصنف بحسب مستخدمها.

التاريخ بلاغة

هناك تاريخ غير مدون، أو ما يسمى عصور ما قبل التاريخ، وهناك تاريخ مدون. أما غير المدون فهو التاريخ الذي لم تفعل فيه البلاغة فعلها الإعجازي. إنه تاريخ بسيط، لم نسمع فيه أن أميناً عاماً للحزب الشيوعي تحول إلى متصوف روحاني. بدأ التاريخ منذ أن بدأت البلاغة. وتاريخ البشرية هو تاريخ البلاغة. والأرجح أن البلاغة السابقة كانت بلاغة الخوف من القوى الخفية، بحيث اتجهت إلى مصالحة الإنسان مع الطبيعة، ولم تكن تعمل على تمكينه من التسلط عليها وإفسادها.

ولكن كيف ظهرت البلاغة المدمرة؟ هناك أدوات وظروف هيأت للإنسان الإفصاح عن غرائزه الذئبية المدمرة، وسوف نقف عندها طويلاً. إنها الظروف التي حرفت التاريخ ووجهته الوجهة التي سار عليها.

يقولون إن الصراع هو عجلة التاريخ. وهذا صحيح. ولكنه صراع معسكري البلاغة: معسكر بلاغة الحق والخير والجمال، ومعسكر صناعة الكارزما والتشكيلات التاريخية الزائفة. إن كل التاريخ يكاد ينحصر، بل ينحصر في الصراع بين هذين المعسكرين. واتجه الصراع (ويتجه) نحو الاستحواذ على الجماهير البسيطة الغبية، التي تشكل بذاتها قوة هائلة. المعسكر الأول يريد الارتقاء بها حتى تتنافس من أجل السمو، والمعسكر الثاني يريد الاستحواذ عليها من أجل تحقيق الغزو وبسط السلطة والهيمنة. ولكل شيخ طريقة، ولكل شيء سلاح.

فطريقة المعسكر الأول هو استدراج هذه الجماهير إلى التنافس على السمو، وسلاحه الفنون، التي لا يوجد سلاح سواها يحقق هذه الغاية. والمعسكر الثاني يعتمد على البلاغة الكارزمية وسلاحه القمع والهيمنة على مقدرات هذه الجماهير حتى تنساق خلفه... إن الحديث طويل، ويمكن للقارئ أن يستنتجه بنفسه.

لم يكن الناس منقسمين إلى معسكرين في التاريخ السابق، تاريخ البلاغة التي تروض الإنسان حتى ينسجم مع الطبيعة، أو تاريخ ما قبل التدوين. ولكن هناك ظروفاً عدة فرضت هذا الانقسام، وجعلت البشرية تنقسم إلى فريقين: الأول هو الخاسر، وهو فريق بلاغة الجمال والحق، والثاني هو الرابح وهو فريق بلاغة الاستحواذ المادي والتسلط. ونظن أن البشرية سوف تبقى في هذا الصراع إلى أن تحدث "معجزة" أي تقوم اللغة بمهمة جديدة تلغي التاريخ السابق وتبدأ تاريخاً جديداً. كيف؟ لا ندري، ولكن الذي ندريه أن هذا الصراع سوف يستمر طويلاً جداً، وسوف يطلق المعسكر الثاني على المعسكر الأول "فريق المجانين" أو المثاليين أو الحالمين أو المخبولين... أو ما شابه ذلك من نعوت مرت خلال تاريخ البشرية، أقصد تاريخ البلاغة.

وبما أن رصد "تاريخ البلاغة" بحد ذاته أقرب إلى المعجزة، رأينا أن نختار أبرز التضاريس في هذا التاريخ بعد أن نحاول ما وسعنا تحديد ميدانها ووظائفها المتعددة.

حنا عبود

□□

قراءات... قراءات... قراءات

النقد المخاتل والنص الممانع

قراءة في كتاب النص والممانعة

كلما ابتعد عن نصه، وتجرد منه، فتح نافذة لقارئه/ ناقداً، للدخول إلى النص، بوصفه عالماً مستقلاً عن مبدعه، كائناً بذاته،من جهة، متنازلاً عن حقه لناقده، في الانكشاف والانفتاح أمام مرآة النقد، من جهة

أخرى..

وإذا كان الأمر كذلك، في التعامل مع النص المبدَع، فيكف الأمر في التعامل مع النص النقدي، بوصفه خطاباً، له آلياته، وأدواته، التي تجنح بطبيعة الحال، إلى الوضوح والتماسك، كي يستطيع الناقد في النتيجة، أن يقدّم نصّاً ثالثاً، هو نتاج عملية التناهي بين الخطابين الأدبي والنقدي.. هو نصّ ينتمي إلى الأول بروحه، و إلى الثاني بمنهجيته وتماسكه..

ومما لا شك فيه، أنه كلما عمل الخطاب النقدي على تضييق دائرة بحثه، أمام اتساع الخطاب الأدبي، تعمّق البحث أكثر، وكانت نتائجه أكثر جدوى..

ولكن المشهد النقدي على الساحة العربية، يشهد قراءات ودراسات نقدية، تتخذ، أو تحاول ذلك، طابعاً شمولياً، في محاولة منها لتناول كلّ القضايا والإشكاليات النقدية العالقة، وحلّها وتقديم البديل..

ولكن هذه العملية تحتاج إلى مشروع حقيقي، لوضع الأسس الأولى، والأرضية الفكرية والمعرفية، التي يمكن الانطلاق منها، لرسم منهجية حقيقية في التعامل مع مجموع القضايا النقدية التي يفجّرها المشهد الأدبي..

ومن هذه النماذج كتاب للناقد محمد راتب الحلاق بعنوان "**النص والممانعة: مقاربات نقدية في الأدب والإبداع**" الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق . 2000 في طبعته الأولى.

ويتوزع الكتاب، كما يبدو من خلال عناوينه الفرعية، إلى مجموعة من الأقسام التي تتقاطع أحياناً، وتتنافر أحياناً أخرى.. وإن كانت في مجملها تصبّ في تيار واحد هو الأدب... فنقرأ في العناوين:

(عن القراءة والكتابة: انضباط التفسير/ مغامرة التأويل . الفلسفة والأدب . ممانعة النص.. لذة التلقي . تذوق الأدب . تربية التذوق الأدبي عند الأطفال خصوصاً . الإبداع وتنميته عند الأطفال . التربية الجمالية: تنمية الوجدان والحس الفني عند الطفل . الرواية العربية . التخلق.. التعّين .. التجاوز . الترجمة الذاتية: محاولة في مقاربة المصطلح..)

من الملاحظ أن الناقد الحلاق، يريد، من خلال كتابه هذا، أن يتناول جميع القضايا النقدية الإشكالية في النقد العربي.. وهذا الأمر أوقع الناقد في إشكاليات عدة، على مستوى التنظير، وعلى مستوى النقد الإجرائي..

ويمكن لنا في هذا العرض المقتضب، أن نشير إلى أهمها. فيما يتعلق بآلية التفكير النقدي للناقد محمد راتب الحلاق.

أولاً . التعميم : أي إطلاق حكم عامل وشامل على الكل، انطلاقاً من خصائص الجزء.. ويعتبر التعميم من أخطر أمراض النقد، لما يحمله من تعسف في الرأي، وحسم في الحكم..

ويمكن أن نقف في هذا الكتاب، على أحكام نقدية "تعميمية" تكاد تفقد قيمتها النقدية لهذا السبب... ففي تمييز الناقد بين نوعين من النصوص:

. الأول غايته الإعلام والإخبار والبرهان.. وهو نصّ فقير لغوياً.

. **الثاني هو حمّال أوجه**، متعدد الدلالة .. وهو الغنيّ لغوياً.

يقول: " من الخطورة بمكان أن تتورط نصوص من الفئة الأولى، في استخدام أساليب نصوص الفئة الثانية..مما يؤدي إلى الخلط والتخبط.. وأرغم، وأرجو أن أكون مخطئاً، أن النصوص العربية، في مجملها، وبغض النظر عن الموضوع الذي تعالجه، تنتمي إلى النوع الثاني، وأرجح أن يكون أحد الأسباب التي أدّت إلى ذلك، هو الطبيعة الخاصة للغة العربية، والطبيعة الخاصة لجهاز التلقي عند المتلقي العربي عموماً، وهو جهاز تمّ توليفه وإعداده لتلقي النصوص الفنية، ذات الأسلوب البياني، أكثر مما أعدّ لتلقي النصوص العلمية المحددة.."(ص12).

إن هذا الرأي يسقط من اعتباره عشرات النصوص العلمية، ولاسيما في الرياضيات والكيمياء والنحو أحياناً.. كذلك لا يبتعد حكم الناقد هنا، عن تلك الأحكام التي طرحها المستشرقون، وكأنها حقيقة حاسمة، لا مجال لنقدها أو رفضها. وهي: العقل للغرب والقلب للشرق. وبالتالي يكون العربي عاجزاً عن فهم العلوم والجزئيات.. ومنشدّاً بطبيعته إلى الكليات، والعكس صحيح.

ويعيدها الناقد هذا، إلى الطبيعة الخاصة للغة العربية، دون أن يشير إلى هذه الطبيعة الخاصة، والتي تجعل المتلقي العربي منشدّاً للأساليب البيانية، عاجزاً أمام الأخرى.. ونجد الناقد في الصفحة التالية مباشرة يقول ما ينقض هذا الكلام وينسفه من جذوره:

"أتعجب من زعم د. محمد عابد الجابري في كتابة **بنية العقل العربي**، وممن جاراه في رأيه دون روّية، بأننا مازلنا أسرى لغة الأعرابي الجاهلي ساكن الصحراء، نطلق مسميات على نتاج عصرنا؟! لأنّ هذا التهافت الواضح، بحيث ما كان ليحتاج إلى ردّ أصلاً، لولا ما نراه من تقبل هذه المزاعم.. ذلك أن اللغة كثيراً ما شبهت بالكائن الحيّ، أو أشبهها بالكائن الاجتماعي.. فهي تتطور بتطور المجتمع، تغتني بغناه وتفتقر بفقره.. وعندما توجد في البيئة أشياء جديدة، لابد أن تسعى اللغة مضطرة إلى تسمية تلك الأشياء والتعبير عنها بأنماط جديدة من القول.."(ص13).

من الواضح من بحث الجابري، الذي يرفضه الناقد، ويسميه زعماً وتهافتاً، أنه يقف على الدوافع والعوامل التي جعلت من الإنسان العربي، سجيناً في دائرة مغلقة، ومرهوناً بلغة تنازلت عن كونها التعبير الأساسي للإنسان العربي، لتصبح أنموذجاً أعلى، يكاد يصبح واحداً، من المقتنيات الفريدة أمام زحف عشرات اللهجات التي تنتمي، ولا تنتمي إلى هذه اللغة الأم !!

ولاشك أن أحد الأسباب الأساسية في صعود هذه اللهجات، هو نتيجة لقدرتها على مواكبة حركة الحياة المتسارعة، وتطور العصر، وعجز اللغة الأم عن ذلك لأسباب كثيرة، أهمها ما قصده الجابري في بحثه المذكور.. وهذا ما يفسّر الجمود الحقيقي الذي تعيشه اللغة الفصحى الآن، وبالتالي عودتها الدائمة إلى اللهجات، لتعريبها وتقعيدها وفق شروطها الصارمة.. وهذا ما عجز عن فهمه الناقد الحلاق في دراسة الجابري.

ولا أريد أن يفهم كلامي، دفاعاً عن اللهجة العامية، بل هي دعوة حقيقة ومخلصة، لتخرج اللغة الفصحى من قواقعها، وأبراجها العاجية،وتدخل معترك الحياة المتوهجة، كما كانت في عهود حضارتها..

ثانياً . الخلط والتناقض:

يقع الناقد أحياناً في التناقض، حيث تتداخل لغته، فتشتت قارئها.. ففي الفصل المسمّى " ممانعة النص.. لذة التلقي" يميز الناقد بين: النص الواضح والنص الغامض. فيدرج تحت النوع الأول: علوم الطبيعة والتاريخ والنحو والفقه والقانون والنصوص الفلسفية.. ثم يقول بعد ذلك :" أما النصوص الدينية فإنني أرجح أنها ليست من النصوص الفقيرة، أما من يزعم ذلك، فإنما يحاول أن يفرض قراءته هو، وفهمه هو، وتأويله هو لهذه النصوص، معلناً أن ذلك هو المعنى الوحيد و النهائي لها.. " إلى الآن يبدو الكلام منسجماً ومتسقاً وواضحاً.. يتابع" وهذا ما نجد عند كثيرين وفي الأديان كلها. فالعلماء والمؤرخون والقانونيون والفقهاء يتفقون مع الأيديولوجيين بقولهم جميعاً أن النص لا يحتمل أكثر من معنى واحد صحيح.. والنص عندهم أداة تبليغ ومناسبة لتجلّي المعنى الوحيد المقصود. والمعنى في عرفهم جميعاً أهّم من المبنى، والنص لا يمكن، من ثم، أن يكون ميداناً لإنتاج معانٍ متعددة، واجتهادات متباينة، عبر صراع إرادات بين منتج النص وقارئيه.. " (ص. ص33 . 34).

إن الناقد في هذا الكلام، وبجرّة قلم، يلغي تاريخاً من الصراع الفكري العربي، حول طبيعة النص الديني، بين الشيعة والسنة/ الظاهرتين والتأويلين، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يؤكد أن جميع العلماء والفقهاء والمؤرخين.. إلخ، متفقون على تقديم المبنى على المعنى، وكأن الناقد قد وقف على كلّ ما كتب في هذه العلوم والمعارف، ليقدم هذا الرأي الحاسم.

كذلك نجد في المقبوس السابق، فيما يتعلق بالنص الواضح، أن الناقد، ودون استثناء يخرج النص الأدبي من هذا الإطار.. وكأن الأدب كلياً ينتمي إلى الغموض/ النص الغامض.. بينما نجد عشرات النصوص الأدبية التي تنتمي إلى النص الواضح.. فضلاً عن هذا التقسيم العقيم للنص بين واضح وغامض..

وهذا يمكن أن نتمثل تمييزاً أعمق للناقد الفرنسي رولان بارت، حول نوعين من النصوص الأدبية:

*1 . **النص الكتابي:** وهو النص الذي لا يسلم نفسه لقارئه بسهولة، فهو منفتح الدلالة، وقابل لقراءات عدة..*

*2 . **النص القرائي :** وهو النص الذي لا يحتمل إلاّ قراءة واحدة تنتهي بانتهاء قراءتنا للنص.*

وطبيعة هذين النوعين عائدة إلى كيفية استخدام اللغة..

ثالثاً . الاستهانة بقدرة القارئ على الفهم:

وهذا من "المتطلبات" الحقيقية في النقد.. يقول مثلاً في فصل " عن القراءة والكتابة..": "بداية، لا أقصد بالكتابة آلية رسم الحروف، ولا بالقراءة آلية لفظ تلك الحروف، فذلك من شأن تلاميذ المرحلة التعليمية الأولى، الكتابة التي أقصدها فعالية إنتاج النصوص ومن ثم تداولها، وأقصد بالقراءة فعالية تلقي تلك النصوص والتعامل معها، ومن ثم، التورط في تفسيرها وتأويلها وإعادة إنتاجها.." (ص9).

إن هذا الكلام شيء بجهل الناقد أو تجاهله لنوعية قرائه.. فالكتاب في النقد، وقد لا يتناوله إلاّ المختصون أو المهتمون به. وهذه الأوليات التي يتحدث عنها معروفة للجميع..

رابعاً. وأخيراً يمكن الإشارة إلى الخلل المنهجي في آلية التفكير النقدي للناقد الحلاق، يمكن أن نوزعه

على ثلاث نقاط:

1 . لقد حشد الناقد مجموعة من القضايا النقدية الإشكالية، والتي لا يمكن المرور عليها مرور الكرام، كما فعل الناقد هنا، مع بعض الشواهد والأمثلة... فكل قضية في هذا الكتاب، تحتاج إلى دراسة معمقة مطولة.. ودراستها بطريقة النقاد ستوقع صاحبها في التعميم والسطحية ..إلخ.

2. من الملاحظ في هذه الدراسة أنها لا تعتدّ كثيراً بالشواهد، أو النصوص التي يمكن أن تغني التنظير النقدي، وتدعّمه بالجانب الإجرائي التطبيقي.. فابتعدت بذلك عن كونها دراسة نقدية بالمعنى الدقيق للكلمة، لتصبح دراسة تنظيرية في النقد والأدب و الإبداع..

3 . لا يكتفي الناقد بما يقدمه في عرض الكتاب من إشكاليات نقدية.. بل يريد التأصيل لحداثة عربية في هذا الكتاب يقول : " سيلاحظ القارئ محاولاتي المتواترة لربط المفاهيم النقدية الحديثة (أو التي تدّعي ذلك) بجذورها النقدية العربية، بقصد تأصيل حداثة عربية معاصرة.." (ص6).

وهنا الإشكالية الكبرى، حيث يقع الناقد في ازدواجية التفكير والنقد، في محاولته ربط المفاهيم الحديثة بجذورها العربية، معتمداً في ذلك على آراء وأفكار، أو منهج هو في الغالب مرتبط بحداثة غربية، تتوضح في ثنايا هذه الدراسة، إن كانت بنيوية، أو تفكيكية، أو أسلوبية.. إلخ، ونأخذ مثالاً واحداً عليها. يقول: " فالقراءة التي نحن بصددها، لا تكتفي بالاستسلام للنص، وللآراء المتداولة حوله، بل هي قراءة تحاول أن تعيد للنص بكوريته وعذريته".." وهذه القراءة المقترحة تحترم القارئ باعتباره مالكاً للنص وليس ملكاً له"..."وهذه القراءة.. هي عملية قراءة/ كتابة معاً، حيث يكتب النص من جديد مع كل قارئ، بل مع كلّ قراءة.."(ص10).

إن هذا الكلام مرتبط تماماً بنظرية التلقي، التي نشأت مع النقد الجديد والبنيوية، وبلغت ذروتها مع التفكيكية، حيث لا نهائية الدلالة، وتعدد القراءات ومفهوم التأجيل.. وبهذا يقع الناقد في الازدواجية.. فهو منتم بتكوينه المعرفي إلى التراث العربي، كما يظهر من اعتداد الناقد بالمراجع والأصول العربية، ومنتمٍ بتكوينه المنهجي إلى الفكر الغربي المعاصر، وهذا ما يتبدّى من المقبوس السابق وأمثاله في هذه الدراسة.. وعلى الرغم من أن الناقد يرى أن هذه المصطلحات أم المفاهيم لها جذورها العربية التي يمكن أن نؤصل لها.. لقد طرح الكثير من النقاد العرب مثل هذا الكلام.. ولكن السؤال هنا: هل يستخدم الناقد العربي المعاصر المصطلحات العربية، كما وردت في سياقها عند أعلام العرب القدماء؟

إن الإجابة على هذا السؤال قد تفتح أبواباً، ليس هنا المجال لمناقشتها، ولكن يكفي القول: إن البلاغيين والنقاد العرب القدماء استطاعوا أن يضعوا اللبنة الأولى لمجموعة من المناهج النقدية، بمصطلحاتها ومفاهيمها، ولكن انقطاعاً معرفياً وحضارياً، سقطت به الأمة العربية، وسّع الهوّة بين ما بناه أولئك الروّاد، وبين ما وصل إلينا عبر البقية الباقية من كتاباتهم.. ولم يستطع النقاد العرب المعاصرون، أن يتابعوا ذلك البناء الأول، و أن يصنعوا حداثة خاصة بهم، لها جذورها المعرفية والفكرية العربية..

*لذلك نجد الكثيرين منهم يتجاذبهم طرفان: التراث العربي، والمنهجية الفكرية الغربية.. وهنا تكمن الازدواجية التي تحدّث عنها طويلاً الناقد المفكر شكري عيّاد في كتابه " **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب**..." 1993.*

ويمكن لنا أن نقف على الكثير من القضايا التي تناولها الناقد في هذه الدراسة، كالرواية العربية، وأدب

الأطفال، غير أننا اكتفينا بما ذكرنا لأن آراء الناقد في تلك الفصول لا تبتعد، من حيث منهجيتها وآلية النقد فيها، عما ذكرناه..

ونقول أخيراً: إن هذه الدراسة كان يمكن لها أن تكون أكثر جدية واحتراماً لقارئها، لو أنها اتجهت نحو التخصص والتكثيف، فتناولت موضوعاً واحداً أو اثنين، من هذا الكم الكبير الذي طرحه صاحبها في كتابه.. كذلك لو اعتمدت الجانب التطبيقي في منهج بحثها، بحيث تكون الشواهد أو الأمثلة، دليلاً على صحة ما يذهب إليه الناقد من الآراء النظرية...

كريم عبيد

□

قراءات... قراءات... قراءات

صورة المرأة في رواية

(راس المحنة) لعز الدين جلاوجي

مدخل عام للرواية:

تعد رواية "راس المحنة" للأديب عز الدين جلاوجي من الأعمال الروائية الرائدة التي استطاعت أن تعالج موضوع المحنة الوطنية بلغة شاعرية وأدوات فنية وأدوات فنية وجمالية خاصة، مبتعدة عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، فالرواية في حقيقتها "تخييل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، فالناس والزمان والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(1).

وهذا ما نجده في رواية "راس المحنة" التي هزت .بعد صدورها مباشرة .الكثير من القراء هزاً عنيفاً وجعلتهم يكتبون عنها بكثير من الانبهار لأنها أدخلتهم في عالم غريب وغير مألوف، فقد قفزت هذه الرواية عن الكثير من القوانين والضوابط التي كانت متبعة من قبل في كتابة الرواية وأحلت محلها قوانين وضوابط جديدة. يقول الأستاذ حسين فيلالي: "راس المحنة رؤية ذكية لمحنة الجزائر جيئت بأسلوب فني يمزج بين تكثيف القصة القصيرة، وتحليل الرواية وتصوير وتشخيص المسرح، وبساطة قصة الأطفال، وليس هذا غريباً عند كاتب جرب الأجناس الأدبية الأربعة، راس المحنة إضافة نوعية إلى الرواية العربية، وتحول جاد لمسار الروائي عز الدين جلاوجي".

ولعل أهم ما تتميز به هذه الرواية هو نزوعها نحو التجريب وتحطيم الشكل التقليدي للرواية ثم تناولها

العميق لموضوع المأساة الوطنية.

والحديث عن المأساة الوطنية وتجلياتها في النص الإبداعي الجزائري يعني الحديث عن المشهد الروائي الجزائري في صلته بالراهن، وهنا نطرح سؤالاً مبدئياً وجوهرياً هو يا ترى كيف صورت الرواية الجزائرية هذا الراهن ممثلاً "بالحنة الوطنية"، في هذا المجال يمكن أن نميز بين شكلين روائيين فهناك الرواية التأريخية "رواية المتن بلغة توماشيفسكي أو الرواية التأريخية التي يكون نسبها إلى الفن الروائي واهياً، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي"(2)، ثم الرواية التي تعالج الراهن بلغة شاعرية وأدوات فنية وجمالية خاصة وتبتعد عن النقل الفوتغرافي السطحي للأحداث، وهذا لأن الرواية في حقيقتها "تخييل ينطلق من منظور من رؤية، ويحمل منظوراً أو رؤية، فالناس والزمان والعلاقات والمكان في الرواية ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي، ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، كآلية"(3).

ومن هنا يصبح من البديهي القول بأن "ارتباط نص ما بالواقع الاجتماعي الذي نحيا، وبالقضايا المصيرية التي نواجهها لا يرقى به إلى مستوى القيمة الأدبية، ذلك أن الارتباط وحده لا يكفي لخلق الأثر الأدبي الجيد"(4).

وإذا عدنا إلى رواية جلاوجي السالفة الذكر نجدها تكشف لنا عن وعي أدبي وفني عميق يهدف إلى تشخيص معرفة فنية للراهن، إنها بحق نموذج ناضج لأدب المحنة يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه. فالأزمة التي عاشتها الجزائر عند جلاوجي متعددة الأبعاد متنوعة الأسباب كذلك والمسؤولية مشتركة تتحملها جميع أطراف المجتمع الجزائري، فهناك الجماعات الإسلامية المسلحة المتطرفة والتي زرعت الرعب والموت بين أبناء الشعب واكتوى بنارها الجميع دون تمييز، ثم هناك الإرهاب الإداري وقد جسده جلاوجي في صورة مدير المستشفى الذي "ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله.. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشترى على حساب المستشفى... يوقع الوثائق.. يطلع على المراسلات.. يرتشف قهوة.. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه.. يتفق معها على موعد السهرة ويخرج من الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة.. يرقصون بلا إيقاع.. يملأون له السيارة بخيرات المستشفى.. لحوم.. حبوب.. خضر.. مشروبات. عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد.. أما المرضى المساكين فلا يعطى لهم إلا العدس بالماء"(5). ويضاف إلى ذلك بارونات المال التي لا هم لها إلا جمع المال ولو على حساب الفقراء والبؤساء من أبناء الشعب.

ولعل هذا ما يجعلنا نصف عز الدين جلاوجي بصفة التمرد والجرأة في تناوله لهذا الموضوع، وكأن التمرد قانون ثابت في إبداعه الروائي والقصصي، وهذا يتجلى بوضوح في هذه الرواية وفي أعماله السابقة وعلى الخصوص "صهيل الحيرة" و"سرادق الحلم والفجيعة" وغيرها من الأعمال القصصية والدرامية التي يعلن فيها الحرب ضد عناصر الظلم والزيف التي شوهت الحياة، وهي كذلك احتجاج على هذا الواقع المتردي الذي يقتل أخياره ويمعن في إذلالهم رغم ما قدموه من تضحيات في سبيله كما الشأن بالنسبة لصالح الرصاصة بطل الرواية، وهو المجاهد المعروف وابن الشهيد. وقد أطلق عليه المجاهدون لقب صالح الرصاصة لبلائه واستبساله في مقاومة الاحتلال ولكنه بعد الاستقلال يهان ويهمش ويتحول إلى صالح المغبون ثم صالح المجنون ينتهي به الأمر إلى الطرد من بيته وعمله بالمشفى بسبب عدم استسلامه ومواجهته للفساد.

وفي المقابل نجد امحمد املمد أشكال الدابة ابن الحركي الذي قتلته الثورة، رجلاً واسع النفوذ والثراء يصل إلى منصب رئيس البلدية.

البناء الفني للشخصيات في الرواية:

على صعيد البناء الفني نجد أن الرواية "راس المحنة" قد توفرت على الكثير من السمات المميزة. ولعل من أهمها الابتعاد عن أحادية الصوت حيث يترك المجال لظهور شخصيات متعددة وهو لذلك يمزج الواقع بالخيال محاولاً الإمساك بخيوط كثيرة لشخصيات تراثية منها شخصية ذياب الهلالي والجازية بطلا سيرة بني هلال حيث تتداخل شخصيات الرواية مع شخصيات السيرة الهلالية وتتماهى معها بشكل يصعب معه الفصل والتمييز. وقد يبدو للبعض "أن الكاتب يكرر الماضي بطريقة الاجترار والتكرار، ولكن الحقيقة هي أنه يحمل الماضي دلالات جديدة، إنه يهرب من الحاضر إلى الماضي مستعيراً منه ا للحظة التاريخية السابقة لينتقد بها اللحظة الراهنة"(6). وهذا التركيز على الشخصية التراثية بمحمولاتها الدلالية المعروفية يهدف إلى إبراز عنصر الصراع بين رؤيتين لنوعين من الشخصيات:

* ***النوع الأول:*** وهو الشخصيات الوطنية المخلصة التي تنتمي إلى عامة الناس، وهي على الرغم من فقرها الشديد لا تستسلم وتسعى للتغيير والتمرد على الواقع مثل شخصية صالح الرصاصة الذي كان مجاهداً إبان الثورة التحريرية، وهو ابن شهيد، وبعد الاستقلال نجده يعمل حارساً في إحدى المستشفيات، إلا أنه سرعان ما يطرد من عمله ومسكنه بعد مؤامرة مدبرة من المدير، لأنه لم يسكت عما كان يراه من فساد وتبديد لأموال الشعب من قبل المسؤولين، فسعى لكشف ألاعيبهم فانتهى به المصير إلى حارة الحفرة وخسر كل شيء حتى اسمه. لقد سماه المجاهدون قديماً صالح الرصاصة لبطولته وشجاعته، واليوم هو صالح المغبون، صالح المجنون...

* ***النوع الثاني:*** وهي شخصيات تمتلك السلطة والمال ولا تسعى إلا لخدمة مصالحها، ولمزيد من الهيمنة على ما بيد الفقراء والمساكين ممثلين في سكان "حارة الحفرة" التي جعلها جلاوجي رمزاً للمعاناة والبؤس، ومثال ذلك شخصية امحمد املمد وشخصية مدير المشفى، فامحمد املمد في الرواية رمز للتسلط والاستغلال اسمه واضح الدلالة فهو لا يصلح لشيء إلا أنه أصبح يملك كل شيء، وعلى الرغم من ماضيه الأسود حيث أنه ابن (حركي) قتلته الثورة إلا أنه بعد الاستقلال يتحول إلى رجل ثري ويستطيع بألاعيبه أن يصل إلى منصب رئيس بلدية، ونجده يستغل سلطته تلك للسيطرة على الناس وإيذاء أهل حارة الحفرة وربما الانتقام منهم لما حدث لوالده، فيسعى للزواج من الجازية ابنة المجاهد صالح الرصاصة الذي قتل والده سالم العلواني أباه الحركي أثناء الثورة لكي ينتقم منه ويمعن في إذلاله، ثم هو يحتال على (عبلة الحلوة) ابنة حارة الحفرة ويغتصبها، ثم هو يسعى في الأخير إلى طرد سكان حارة الحفرة لهدمها والاستيلاء على أرضها.... أما مدير المشفى فهو رمز للإدارة المتعفنة، لا يصرح الكاتب باسمه لأنه نموذج لبعض المسؤولين الفاسدين الذي لا هم لهم إلا خدمة مصالحهم ولو على حساب المرضى الذين لا حول لهم ولا قوة.

وبالنظر إلى تطلعات هذين النوعين من الشخصيات تتشكل داخل النص ملامح لكل شخصية، وتتحول عناصر فاعلة انطلاقاً من ارتباطها بإحدى هاتين الرؤيتين، ونظراً لصعوبة الإحاطة بكل الشخصيات والحديث عن إسهامها في صنع الدلالة سنقتصر على الشخصيات النسوية لنتبين صورة المرأة في هذه الرواية

ودورها في بنائها، وقد يتساءل البعض عن سبب اختياري لصورة المرأة، فأجيبهم وهل يحتاج ظهور المرأة في القصص إلى تبرير أو شرح؟ لقد قال القدماء: الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة، والسماء مؤنثة.. باختصار الحياة مؤنثة.. فهل نستغرب أن يكون العنصر النسائي في القصص مهماً وواضحاً.

دلالات صورة المرأة:

نقول في البداية بأن "صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحاً في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل... كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطاباً يبلغ حد الثبات والتكرار، فإذا قلنا طالبة الجامعة، أو المرأة العاملة أو الفلاحة... على سبيل المثال، فمن السهولة بمكان أن نستجمع في الذهن صفاتها . لا كفرد . وإنما كنموذج يتسم بسمات عامة"(7).

ولعل هذا ما جعل المازني يرى أن المرأة "أكثر تمثيلاً للنوعية في حين أن الرجل أكثر تمثيلاً للفردية"(8) بينما يراها العقاد "مظهر القوة التي بيدها كل شيء في الوجود وكل شيء في الإنسان"(9)، وعند نجيب محفوظ "لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة، المرأة تلعب في حياتنا الدور الذي تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم"(10).

وعلى هذا فقد كان الروائيون واعين بارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية، ومن ناحية أخرى بدلالة المرأة كرمز ثري موح للتعبير عن الوطن"(11). هذه إذن أهم الأسباب التي دفعتني إلى تناول صورة المرأة في "راس المحنة".

في هذه الرواية نلتقي مع عدد من الشخصيات النسوية منها: الجازية، عرجونة بنت عمر، عبلة الحلوة، نانة، ورهيبة... وقد اهتم الكاتب بعرض هذه الشخصيات وإبراز ملامحها، ولعل هذا يتطابق مع التوجهات النقدية الحديثة التي أصبحت تعد الشخصية مكوناً هاماً وضرورياً للتلاحم السردي فأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع، وبالرجوع إلى آراء (فيليب هامون) نجد أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص(12)، وتماشياً مع هذا التصور تصل الشخصية إلى إعطائها صبغة دلالية قابلة للتحليل والوصف أي أنها بمثابة علامة (signe) سيميائية دالة.

وبالنظر إلى الشخصيات السالفة الذكر نجد أنه يغلب عليها الطابع الرمزي، فالكاتب لا يكتفي في روايته بوصف الشخصيات النسوية وصفاً حسياً فحسب بل يتخذها رمزاً لشيء آخر كأن يرمز بها إلى الوطن أو الثورة أو للمعاناة(13)، فالروائي قد يعمد إلى تجسيد بعض القضايا المعنوية في صور حسية تأخذ شكل امرأة، وعندها يصير هذا الرمز مجسماً وبمثابة قالب تصب فيه المعاني"(14).

1- شخصية الجازية: وهي ذات حمولات تراثية، فهي تحيلنا إلى شخصية الجازية في السيرة الهلالية جعلها جلاوجي رمزاً للتمرد وعدم الخضوع. فالكاتب هنا يستدعي في نصه الشخصية التراثية بلحمها ودمها "أي أن التراث يعطي للروائي شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته

الخاصة التي تتفق مع متخيله السردي"(15). كما يبدو في شخصية الجازية التي تحمل مخزوناً خاصاً داخل الثقافة العربية، وهي في الرواية تكون خلفية العمل الفني تربط الماضي بالحاضر وتدعو إلى مزيد من المواجهة والتصدي للواقع وهذا يرفع الرواية كما يقول (طه وادي) "من مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معاً، من السطحية إلى العمق"(16).

وحدك يا الجازية

أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع

أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن

يا ربيع الشهداء

يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء

وحدك يا الجازية

وحدك تذرعين الأزقه المترية الضيقة

وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم.. تدكين

عروشه.. تمزقين سدوله.. تغتالين همومه(17).

فهي أمل الجميع في إنقاذ الحارة وإنقاذ سكانها من الديناغول الذي يهدد بقاءها، وقد صورها الكاتب امرأة تبحث عن الحب الذي هو تجسيد لأزمتها في البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردي في المجتمع. وقد اعتمد الكاتب في تصوير هذه الشخصية على طريقتين:

1. الوصف المادي: حيث أسقط عليها الكثير من الصفات الجميلة إلى حد جعلها إحدى لوحات الطبيعة الجميلة: "كانت هيفاء ممتلئة خصباً ونماءً..

سمراء بلون الأرض المعطاء..

في عينيها حسن متمرد وكبرياء كئيبة

شفتاها ترتجفان كورقتي شجرة نعنع يانعة، يداعبها نسيم الصبا.. على الجبين تدلت ذؤابة شعر حالكة فرت من سجن الخمار وحصاره.. ماذا أقول؟ لو بقيت العمر كله أفتش في تضاريس الرأس والوجه أسجد للحسن فيهما ما وفيتها حق العبودية والإخلاص"(18)

2- النجوى الذاتية: هناك وسيلة ثانية استعان بها المؤلف في تقديمه لشخصية الجازية وهو النجوى الذاتية أو ما يعرف (بتيار الشعور) وهي وسيلة عمد إليها للغوص في داخل نفسية الجازية لالتقاط ذبذباتها ورصد ما يعتلج داخلها من عواطف ومشاعر رافضة للواقع البائس الذي يضغط بصدره على أنفاس البائسين، وبذلك تتحول الجازية إلى رمز للكبرياء والتحدي:

قد تجف البحار

قد ترتخي الجبال

قد تجبن الريح

لكن الجازية يجب أن تبقى أبداً كبرياء(19).

فشخصية الجازية في الحقيقة هي رمز لهذا الوطن المعنى بالجراح والآلام. رمز للجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواصف في شموخ. ويغدو خطيبها ذياب رمزاً للمخلص المنقذ

كما في السيرة الهلالية حيث أن ذياب هجر قبيلته بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله، لقد كره تنافر قومه من أجل التفاهات، ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب، ومن يجرؤ على حمل الرسالة، وفكرت الجازية في حيلة حين لجأ إليها الجميع صارخين.

يا ويح ذياب

البلاد بعده خراب

واهتدت أخيراً إلى إرسال رسالة في عنق سلوقي، سلوقي وفي رباه ذياب ودربه على كل الأفعال.

علقت الجازية الرسالة في عنق السلوقي وأطلقته فاندفع يعدو باحثاً عنه، وحين لقيه أدرك ذياب أنها فعلة الجازية، فأسرع لإنقاذ قومه.. وكانت العرافة قد أنبأتهم أن لا منقذ لهم إلا ذياب من شر عدو قاهر.

يقتلـــه فـــارس يلـــبس لامـــه   فـــــي وجهـــــه شـــــامه

والله لـــــــولا الملامـــــــة   لقلـــت ذيـــاب فـــوق نعامـــة(20)

فشخصيتا الجازية وذياب في الرواية يحضران بالدلالة ذاتها في التراث والحب الفردي الذي ربطهما يقودهما إلى الحب الكبير أي حب الوطن حب الجزائر. وذياب في حبه للجازية إنما يعبر عن حبه للوطن. ولعل القارئ يلحظ ما بين الجازية والجزائر من تقارب حتى على مستوى اللفظ، باشتراك اللفظين في عدة حروف، وهذا يدعم الوظيفة الرمزية لهذه الشخصية إنها كل شيء بالنسبة لأهل حارة الحفرة، إنها الوطن إنها الشرف والكبرياء العربي الأصيل الذي لا يخضع ولا يستسل.

والجازية ليست هي الرمز الوحيد في الرواية بل هناك شخصيات نسوية أخرى لها أبعاد رمزية كذلك، وخير مثال عن ذلك:

2. شخصية عبلة الحلوة: وهي شخصية لا يقرأها أحد إلا ويعشقها، رسم الكاتب ملامحها بدقة متناهية مقدماً لها لوحة فنية ناطقة بالجمال والسحر:

بضة كانت كأنما هي منحوتة من المرمر

يتهدل شعرها الخروبي في كبرياء وغنج على كتفيها مفتولاً ملتوياً

وجهها استدار وامتلأ كقمر يتربع على عرش الغسق

تختال في مشيتها

تضرب قدميها على الأرض المتربة في زهو شديد.

ولجمالها الخارق هذا أغرم بها كل شباب حارة الحفرة وغدت فارسة أحلامهم، يرتوون من فيض جمالها ويستحمون في بحر حسنها الأخاذ، كلما مرت بالشارع يقف الجميع متسمرين في أماكنهم وكأنهم يمارسون

طقوس العبادة لإلهة الجمال والحسن والفتنه. وقد جعلها الكاتب في روايته رمزاً للوطن المعبود الذي يحرك الشعب على التمرد، ولهذا نفهم لماذا بالغ الكاتب في وصفها، إنها تمثل قمة الإحساس الرومانسي المثالي بالوطن المعبود والتغني بجماله وسحر طبيعته، عبلة الحلوة هي بمثابة غناء الجوقة اليونانية الذي يسبق حركة الناس على المسرح"(21).

وقد جعل الكاتب تعرضها للاغتصاب من قبل امحمد املمد حدثاً أجج في "حارة الحفرة" عواطف الثورة والتمرد على قوى الظلم والاستغلال. فشخصية عبلة إذن تهدف إلى إظهار الممارسات الوحشية لامحمد املمد، والظلم الكبير الذي يعاني منه أهل حارة الحفرة، كما أنها تتحول إلى عامل من عوامل الثورة وتغير الواقع وبهذا فهي رمز متعدد الدلالات. إنها رمز للشرف العربي، رمز للوطن المعتدى عليه، رمز للضياع العام للوطن. وفي الوقت نفسه رمز للتحدي والمواجهة، ورغم غيابها الطويل فإنها تعود لتشارك أهل الحارة في الانتقام من امحمد املمد فتشترك مع الجازية وذياب ومنير في النيل من الطاغية.

"على مرمى حجر تقفين مهرةً جامحة.. تلتصق الشقراء به.. يعدو منير، يسبقه ذياب.. تحدق فيك عيون البنادق شزراً.. تشحذين القلب.. تشحذين الخنجر.. تدفعينه نحو القلب.. تغرسينه فيه.. يتهاوى نحوك جثة هامدة.. قبل أن يصل إلى الأرض.. ترفعين برك.. تلمحين الشقراء تغرس خنجرها في كبده"(22).

ختاماً نقول في هذه الرواية يبرز الواقع الجزائري بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة للمأساة، لأن الكاتب لا يكتفي عند حد العرض والتصوير، بل يتجاوز هذا الإطار إلى التغيير الذي يعني إعطاء الرأي وإبراز الموقف بشكل ينم عن إدراك عميق لأبعاد المأساة الوطنية المتعددة الجوانب. ومن هنا تقترب "راس المحنة" من الرواية الشمولية التي تسعى من خلال عرض أحداث شخصية معينة أو فئة من الناس إلى الإمساك بفترة تاريخية خاصة.

وعلى هذا فقد عبرت الرواية من خلال شخصية المرأة عن الواقع تفاؤلاً وتشاؤماً واستشرافاً لمستقبل مشرق، وتضايقا من الواقع المزري البائس الذي ضاعت فيه حقوق الناس البسطاء الطيبين ووأدت فيه أحلامهم البسيطة، وفي مقدمة هؤلاء المرأة التي وفق الكاتب في إبراز معاناتها بشكل رمزي عميق.

***

هوامش الدراسة

(1) نبيل سليمان، الرواية العربية رسوم وقراءات، ص 13.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه، ص 10.

(4) عمار زعموش، مجلة التبيين، ص 45.

(5) الرواية، ص 32.

(6) عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص 87.

(7) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 53.

(8) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني.
(9) العقاد، سارة، سلسلة اقرأ، ع 108، ص 129.
(10) نجيب محفوظ، السراب، مكتبة مصر، ص 310.
(11) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 54.
(12) ينظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87؟
(13) صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية.
(14) حسين الحايل، الخيال أداة للإبداع، ص 13.
(15) سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص 114.
(16) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 95.
(17) الرواية، ص 12.
(18) الرواية، ص 50.
(19) الرواية، ص 195.
(20) الرواية، ص 110، 111.
(21) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 101.
(22) الرواية، ص 225.

عبد الحميد هيمه

□□

قراءات... قراءات... قراءات

تاريخ كيمبردج

للأدب العربي

ما زال النادي الأدبي الثقافي بجدة يقدم للمشهد الثقافي العربي ما هو مميز ومفيد وجاد ومتنوع.

وأهم سمة يحافظ عليها النادي هي تلك الرؤيا المرتكزة على الحداثة الأصيلة المتحركة بجذورها بين الماضي المشع والمستقبل عبوراً باحتمالات الراهن.

وبين الدوريات المنتظمة الإصدار (علامات/ الراوي/ جذور/ نوافذ) تصدر بين فينة وأخرى كتب تشكل

إضافة ملفتة للثقافة.

ومن هذه الكتب (تاريخ كيمبردج للأدب العربي "الأدب العربي الحديث") المترجم إلى العربية ككتاب علمي ساهم فيه عدد من المؤلفين العرب والأجانب.

فماذا يقدم هذا الكتاب بصفحاته الخمس والسبعين والسبعمائة؟

سينتبه قارئ الكتاب إلى نقطتين:

(1)-تاريخية الأدب العربي منذ حضور الطباعة إلى الانفتاح على الآخر، وتأثيرات البيئة الاجتماعية والسياسية والتفكيرية والذاتية، وانعكاسات كل ذلك من الناحية الموضوعية على الأدب وتاريخيته وصراعاته الحياتية والذاتية: الصراع من أجل الحق في فلسطين، إضافة إلى مواضيع أخرى/ الصراع الذاتي داخل الأدب ابتداء من (الإحيائيين) مروراً بالرومانسيين والواقعيين والحداثيين، وذلك على مستوى الرواية والمسرح والقصة والشعر والنثر والنقد.

(2) التفاعل الإبداعي بين قراءة الأدب وكاتب هذه القراءة وذلك عبر فصول الكتاب.

في الفصل الأول يقدم لنا (محمد مصطفى بدوي) الخلفية الأساسية في تحولات اللحظة وبنيتها بما قبل النهضة وصولاً إلى المتغيرات اللاحقة من وقائع وأحداث كالحقبة العثمانية والحملة الفرنسية وصعود محمد علي وتحديث التربية والتعليم والمطابع العربية وولادة الترجمة العربية والصحافة والتغريب والإسلام، ثم كيف ظهر المفهوم الجديد للأدب وجمهور جديد من القراء، وأثر كل هذه الأحداث في حركة الصراع المتعدد: التحرر الوطني والمستعمر/ التقليد والتحديث والحداثة/ الذاتي الأنوي والآخر. وتؤدي هذه العناصر المتفاعلة بجملتها إلى إنتاج ثلاث حقب من تطور الأدب الحديث:

(1)-الترجمات والتبني والكلاسيكية الجديدة.

(2)-الرومانطيقية والقومية.

(3)-التراجع عن الرومانطيقية وبزوغ أيديولوجيات متضاربة.

وتأتي الفصول (الثاني/ الثالث/ الرابع) لتتحدث عن الإحيائيين والرومانسيين والحداثيين: (إن الإحيائية الحديثة لا تشكل مرحلة أدبية يمكن فصلها بشكل قاطع عما سلفها من مراحل. فالشعراء العرب، في المناطق العربية، لم ينقطعوا عن استعمال الأشكال التقليدية/ ص(69) ومع تجدد الحياة الثقافية (..) بدأ بزوغ الوعي لدى المبدعين والقراء على السواء/ ص(70) ونتج هذا الوعي عن عدة أسباب، يذكر أهمها "سوميخ":

(1)-الشعور بعدم مواكبة الشعر بخاصة والأدب بعامة لحركة الحياة المعاصرة.

(2)-انتشار التعليم.

(3)-وصول الطباعة.

(4)-انبثاق الصحافة الجماهيرية.

(5)-الترجمة.

(في بداية عصر النهضة لم تراود فكرة "تقويض متطرف" لقواعد الشعر القديم أي شاعر كبير أو ناقد. إن أفكاراً كالانحراف عن المعايير الأسلوبية للشعر العربي القديم أو إصلاح النظام العروضي نادراً ما

عولجت بجدية، ولم تحظ هذه الأفكار بالانتشار إلا في النصف الثاني من القرن العشرين./ ص(71).

ولا بد من أن يؤثر التجادل بين الحياة والإنسان وظروفه التاريخية والموضوعية الأخرى في اللغة وطريقة تحولها واكتشاف مكنوناتها الواعية واللا واعية تبعاً لطاقة الإنسان.

ونتيجة لهذا الجدل الدائم تطورت اللغة- كما ستتطور دائماً- منبثقة من روح العصر. وإلى هذه السببية تعيد (سلمى الخضراء الجيوسي) المتغيرات التي تلخصها في قولها: (نتجت الحداثة في الشعر العربي عن قوتين رئيستين: تأثير حركة الحداثة الغربية مع ما سبقها أو رافقها من تجارب رئيسة أخرى. أما العامل الثاني فهو وضع الشعر العربي نفسه في أواسط القرن العشرين، إذ استجاب للحاجة الداخلية إلى استيعاب أكثر "حداثة".

للتجربة سواء كانت جمالية أم غير ذلك. فالتحول الشعري الرئيس في أية لغة لا يكون أبداً مسألة قصدية، مثلما أنه لا يكون نتيجة تبنّ واع، أو إتباعاً لموضة. ذلك أن نجاح تغير شعري رئيس في أي اتجاه، بغض النظر عن حدته، لا يظهر العبقريات أو القدرات الكامنة وراءه فحسب، وإنما يظهر أيضاً الحقيقة الهامة المتمثلة في أن الشعر في الفترة التي حدث فيها التغيير، إن لم يكن بحاجة ماسة ومحددة إلى ذلك التغيير، فإنه كان ضمنياً متقبلاً له. ص (195) وتعرض (الجيوسي) لانتقالات الحركة والجدل منذ مطالع القرن العشرين بادئة بالعامل الأول (الحداثة الغربية) والغصن الذهبي لـ (جيمس فريزر) وتأثيراته في الرؤية حيث العالم الأسطوري المحكوم بدورة الولادة والبعث بالنسبة للآلهة. وشارك في هذا التغيير (دارون) و (فرويد) و (نيتشه) وغيرهم.

بينما الحداثة الشعرية العربية فلم تنجز إلاّ بعد عقود من التجريب والتجارب الغنية على كلا المستويين النظري والتطبيقي. وتتابع (الجيوسي) قراءتها في (الرومانسية) و (الاتباعية) و (الرمزية) والتجارب التجريبية الأولى في الشعر التي حاولت التخلص من القافية وصولاً إلى (التجربة السوريالية) و (السمات الحداثية الأولى) كالأسطورة والنموذج الأعلى وموضوع المدينة، إضافة إلى بروز تجربة (مجلة شعر) ولا سيما تجربة (أدونيس) وجيل الحداثة الأولى وصولاً إلى الثمانينيات.

ونقرأ في الفصل الخامس عن نشأة الرواية والتي يقول عنها (روجر آلن): (تعتبر بدايات التقليد الروائي في الأدب العربي الحديث جزءاً من حركة كبيرة للإحياء والتمازج الثقافي تعرف بحركة النهضة. وقد قامت هذه الحركة بعملية دمج مبتكرة بين اتجاهين منفصلين، يعنى أولهما بالكشف عن كنوز الأدب العربي التراثي الذي تمخض عنه ظهور المدرسة الكلاسيكية الحديثة، في حين يعنى الآخر بترجمة الأعمال الروائية الأوربية للعربية وبتطبيعها ومحاكاتها مما أدى تدريجياً إلى تولد شكل خاص للرواية العربية الحديثة. وليس غريباً أن يحدث تعارض بين هذين الاتجاهين في المراحل الأولى لتطور ذلك النوع الأدبي من خلال تصنيفهما ضمن التقليدية والمعاصرة / ص (265)).

وتتسلسل رؤية (آلن) للرواية بين حركة الكتابة ابتداء من الموروث كـ (ألف ليلة وليلة) و (المقامات) وتضافر حركة الترجمة والتجريب وانتشار الصحافة حيث (تسارعت خطوات النهضة خلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. ويعتبر كتاب المويلحي (حديث عيسى بن هشام) إسهاماً جليلاً في تطوير النثر الروائي العربي الحديث) / ص (272). وتنتقل حركة المحكي من النقد والتحليل الاجتماعي إلى الرواية التاريخية (جرجي زيدان) و (بين التربية والتسلية) مثل الروايات الشهرية (وكان أحد أفراد هذا المجتمع جبران خليل

جبران الذي انشغل ببعض المسائل الاجتماعية الملحة في عصره، والذي ساهم في نشأة الرواية الرومانسية بالعربية إضافة إلى اهتمامه بالمجازي والفلسفي العميق.

أمّا البدايات الأولى للرواية فكانت مع (زينب فواز) التي لم يذكرها هذا الفصل، وإنما تم التركيز وكما هو معتاد على رواية (مصري فلاح = محمد حسنين هيكل) وروايته (زينب) ورواية (فرنسيس مراش "غابة الحق") ويتحدث (آلن) عن الموضوعات الأساسية في الرواية العربية في العقود الأخيرة لا سيما (الصدام والصراع) المتمركزين في قضية العرب الأساسية (فلسطين) و (لقد صرف ثلاثة كتاب فلسطينيين جهودهم لتتبع مراحل التاريخ الحديث لشعبهم وجوانبه المتعددة، كل منهم بأسلوبه المميز، هم: (غسان كنفاني/ جبرا إبراهيم جبرا/ إميل حبيبي) / ص (288)) وتابع الكتاب تناولهم لذات الصراع إضافة إلى ما حدث في عام (1967) أو ما يعرف بالنكسة، وتنضم إلى ذلك الحرب الأهلية في لبنان. ويعدد (آلن) بعض الروايات وميزاتها المتراوحة بين نقد الذات العربية وبين السيرة الذاتية وبين أدب الرحلات وبين الظروف الأخرى مثل: (العالم العربي وأوروبا: ثقافات تلتقي) و (بعد الاستقلال) و (الأرض والفلاحون: المدينة والريف) و (العائلة في المجتمع: التربية) و (الفرد وهويته: الاضطهاد والاضطراب) و (تجارب جديدة) التي نقرأ منها: (أظهر عدد من الروائيين العرب استعدادهم للتجريب في حقل النوع الروائي على نحو متطرف. ويبدو أن هؤلاء الكتاب تجاوبوا مع حافز الإبداع بالطريقة التي صورتها الروائية الأمريكية (جويس كارول أوتس Joys Carol Oates) بقولها: "أتوقع ظهور روايات تكون، في حقيقتها، قصائد نثرية، وروايات كتبت من أجل أن تسمع.. أتوقع حرية محاولة أي شيء داخل الحدود المرنة للرواية" / ص (309)/ ويمكن أن يكون الروائي السوري (وليد إخلاصي) مثالاً جيداً لهذا التوجه التجريبي، ونجد النزعات الابتكارية عينها واضحة في رواية "أبراج المدينة" للروائي المغربي محمد عز الدين التازي" التي صورت بذات الفضاء المحايد واللغة الشعرية، كما عند إخلاصي، الاضطهاد السياسي والاجتماعي وانتقدت فشل الأحزاب السياسية في توفير بدائل صالحة/ ص (310))/ (إن خروج هذه الروايات عن "أفق التوقع" المتعلق بالأعراف والتقاليد للجنس الروائي، ربما يجعلها تتطلب، في سياق العالم العربي، شيئاً قريباً مما يسميه رفاتير Riffaterre القارئ الفذ، ولكن ينبغي المبادرة إلى التأكيد بأنه ليس كل التجارب الروائية العربية تتبع هذا السبيل المتطرف/ ص (311).

ويذكر (آلن) تجارب كل من "عبد الرحمن منيف" و "جمال الغيطاني" كتجارب تنضم إلى التجديد الروائي الذي يضمّن نصوصاً أدبية من عصور أخرى، سواء كان مصدرها كتب التاريخ أم القصص الشعبي،.. الخ.. / ص (311). وفي فقرة (الرواية: الهدف والتكنيك) يتعرض (آلن) إلى كيفية التعامل الجديدة مع العناصر كـ (المكان) و (الزمان) و (الأحداث) و (الأصوات، أو الضمائر) حيث انكسر التتابع العناصري كما انكسر التتابع في العنصر نفسه وتعددت أصوات الرواة وضمائرية الشخوص وتجاوز المكان فضاءه التقليدي الجغرافي ليتسع في المجاز والرمز واللغة.

وفي الفصل السابع تكتب (هيلاري كيلباترك) عن (الرواية المصرية من زينب إلى عام 1980) وانتقال هذه الرواية من محاكاتها لأفكار (روسو) بالانقلاب على الأعراف التقليدية مروراً بالرومانسية والشعبية والواقعية وما بعد الواقعية والنضج في الاختلاف: (إن تاريخ الرواية المصرية من 1913 إلى 1980 يقتفي أثر عملية تم من خلالها تكييف نوع أدبي أجنبي الأصل واستيعابه، إلا أنه قد أخذ بشكل خاص مميزات

مصرية، إن مجال الموضوعات قد اتسع، وطورت اللغة لوائح جديدة، خاصة بفضل تهشيم الحواجز بين العامية والفصحى، ولذلك فإن إمكانات الإثراء المقدمة من قبل اللغة الأدبية الشفهية والمكتوبة أمر مسلم به، كما أن التقنيات المستخدمة أصبحت على نحو متزايد متطورة/ ص (382).

في الفصل الثامن تظهر (القصة) التي كتب عنها (صبري حافظ) وتبدأ معها التساؤلات الباحثة عن وجودها الذاكرة أم حضورها في وقت ما؟: (إن وجود تراث غني من أشكال السرد القصير في الثقافة العربية يجعل قضية ارتباط القصة العربية القصيرة الحديثة بهذه الأشكال مسألة تشد انتباه كثير من الباحثين. فبعضهم يحاول إيجاد صلة وثيقة بين القصة العربية الحديثة وبين فن السرد القديم. وعلى الرغم من أن الأدب القديم غني نسبياً في فن القصة النثرية، فإن معظم الباحثين اعتبروا المقامة أصلاً للرواية والقصة القصيرة وحتى المسرحية، وهناك باحثون آخرون نفوا أن يكون هناك علاقة بالماضي، ويرون أن القصة القصيرة قد استعيرت من الغرب. والواقع أن العلاقة بين السرد العربي الحديث وأشكال السرد الغربي أو القصة العربية القديمة ليست علاقة نسب فقط، بل إنها تناص فعال./ ص (388) ويبدأ هذا الفن مع عدد من الكتاب المغامرين مثل (عبد الله النديم/ فرانسيس المراش/ سليم البستاني/ نعمان القساطلي/ لبيبة هاشم/ محمد طاهر لاشين/ المنفلوطي/ جبران/ مصطفى صادق الرافعي/ الأخوين السوريين: عيسى عبيد وشحاته عبيد/ خليل بيدس/ عبد المسيح حداد/ محمود تيمور/ محمود أحمد السيد/ الخ.. و (يعتبر ظهور المدرسة الحديثة في المشهد الأدبي نقطة تحول في تاريخ القصة العربية القصيرة. لقد نجحت المدرسة، وعلى رأسها "لاشين" – الكاتب الموهوب والمعاصر لتيمور– في تجاوز عيوب تيمور الكتابية / ص (406) و (قد تأثر كتاب العراق –أمثال "جعفر الخليلي /أيوب/ عبد الحق فاضل"– مثل زملائهم المصريين، بالأدب الروسي/ ص (410)). و(في سوريا نجد أن المجموعة القصصية الأولى لـ "صبحي أبو غنيمة" التي ظهرت سنة 1922. كانت ملتزمة بالجو الرومانسي كما هو الحال في أعمال جبران وعبد المسيح حداد. لقد حاولت هذه المجموعة توجيه هذه العاطفة إلى القضية الوطنية، المتمثلة في الاستقلال السوري، لكنها لم تنجح في تطوير القصة التي بدأها من سبق من الكتاب.

علي خلفي في مجموعته (ربيع وخريف– 1931) ومحمد النجار في مجموعته (قصور دمشق– 1937) نجحا في نقل القصة السورية القصيرة من عالم الكتابات القصصية الأولى والعواطف الأولية إلى شكل قصصي أكثر إتقاناً/ ص (411)/ في فلسطين يعد نجاتي صدقي أهم كتاب القصة القصيرة خلال الثلاثينيات من القرن العشرين (..) و في لبنان يشار بإيجابية إلى أعمال خليل تقي الدين/ ص (412)).

ثم بدأت تظهر اتجاهات في القصة ترصد الواقع الاجتماعي والسياسي وحركة الوجدان بين الرومانسية والأفكار ومأساة فلسطين. و (أخذ اللون العاطفي للقصة العربية القصيرة الرومانسية، ظاهرياً، اتجاهين مختلفين: الهروب من الواقع، والاشتراكية. / ص (422)). ونتيجة الواقع المتغير وتناقضاته نتبين كيف (تختلف العقود من الستينيات إلى نهاية الثمانينيات بشكل جذري عن الفترة السابقة/ ص (443)/ وقد تغلغلت تشعبات هذا التغير وتناقضاته في كل نواحي الحياة الاجتماعية. وغيرت التأثيرات المتراكمة للحروب، ونمو المدن، نظرة الكتاب إلى أنفسهم، وعلى الواقع من حولهم. وساهم الإنتاج الغزير المتنوع في القصة القصيرة في مصر والعراق والشام بدور حيوي، في الإسراع بتطوير الإنتاج المحلي وتسويغ أهميته. / ص (445))

وتتابعت متوالية التطور في هذا الفن الذي ظلت فيه حتى (الواقعية) مفهوماً قابلاً للتطور، وبدأ التجريب مع الحاسة الجديدة التي أدركت ضرورة البحث الحداثي عن الأسلوب وعن التقنيات، وهذا دفع بكتاب هذا النوع إلى التغيير الذي نجده في كتابات كل من (نجيب محفوظ) و (زكريا تامر) و (إدوارد الخراط) و (فؤاد التكرلي) و (يوسف الشاروني) و (حنا مينه) وغيرهم. ولا يخفى كيف التفت جيل الستينات إلى التقنيات، ولا يغيب عنا حضور أديبات موهوبات في هذا المجال الأدبي كـ (غادة السمان) و (سحر خليفة) وغيرهن..

ويطلعنا (محمد مصطفى بدوي) في الفصل التاسع عن (المسرحية العربية) ببداياتها وأشكالها التقليدية التي جاءت كخطوة أولى من المقامات (المفترض أنها من ابتداع "الهمذاني") حيث أفرزت المقامة الشكل المسرحي المعروف بـ (خيال الظل) والتي هي من إنتاج (ابن دانيال/ 1248-1311) ومع ذلك لم تدخل المسرحية الغربية كشكل جديد إلا في حوالي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. وهذه المرة (كانت بيروت، لا القاهرة، هي المدينة التي شهدت مولد أول مسرحية باللغة العربية. كانت مسرحية من إنتاج مروان النقاش "البخيل"/ ص 464)/ وحدد النقاش، بإدخاله عنصر الغناء في مسرحيته، الشكل الذي ستأخذه المسرحية العربية لعدة عقود، والتي أصبح الغناء جزءاً لا يتجزأ منها. وقد أثر النقاش على تطور المسرحية العربية المعاصرة بشكل آخر، إذ استقى الفكرة الأساسية لمسرحيته الثانية (أبو الحسن المغفل) من قصص (ألف ليلة وليلة)، ويكون بذلك قد استهل تقليداً تبعه كثير من الكتاب العرب المسرحيين إلى اليوم. ص (466)).

و (قبل وصول سليم النقاش بفرقته إلى مصر، كان يعقوب صنوع وهو يهودي مصري المولد، قد بدأ مسرحاً عربياً مستقلاً في القاهرة عام (1870) وكان يعقوب صنوع قد تأثر، مثل مروان النقاش، بالمسرحية الإيطالية الغنائية "الأوبرا"/ ص (468)) و (تظهر نفس الخصال، مثل الجمع بين الموضوع العاطفي والأحداث الأسطورية البطولية، وحب الغناء، والميل إلى إيضاح القيمة الأخلاقية للأحداث، في أعمال الكاتب المسرحي، والممثل السوري المحبوب، أحمد أبو خليل القباني، والذي يعد أباً للمسرحية السورية. والخلفية التعليمية للقباني عربية تقليدية، لا تداخلها معرفة باللغات الأوربية. غير أنه بدأ ينتج، بنهاية السبعينات من القرن التاسع عشر (1870) مسرحيات في دمشق مستلهمة من التجربة اللبنانية/ ص (477)). وما لبثت المسرحية تسعى إلى انغراسها العربي باحثة عن هوية عربية وبرزت أسماء في هذا المجال (فرح أنطوان/ إبراهيم رمزي/ محمد تيمور/ أنطوان يزبك/ توفيق الحكيم/ الخ) ويأتي الفصل العاشر لـ (علي الراعي) مبتدئاً بالمسرح العربي منذ الثلاثينيات متجولاً في نصه القارئ للحركة المسرحية بين:

(1)-ظهور المسرح الشعري الذي (اكتسب مكانة أكثر احتراماً عندما انضم الشاعر المرموق أحمد شوقي إلى صفوفه/ ص (502)/ جاء الجيل الأصغر سناً لينتج مسرحيات شعرية تقترب بصورة ملموسة أكثر من الفن الدرامي. فعبد الرحمن الشرقاوي الذي كان واحداً من مجموعة الشعراء الذين كانوا يدعون في الأربعينيات إلى الشعر "الجديد" ويكتبونه، انصرف في الخمسينيات إلى كتابة المسرح الشعري. / ص (505) وتوالى الشعراء على درامية المسرح مثل (صلاح عبد الصبور/ نجيب سرور/ عمر أبو ريشة/ عدنان مردم/ خالد البرادعي/ سميح القاسم/ معين بسيسو/..).

(2)-المسرح النثري الذي يعود الفضل في جعله شكلاً مقبولاً من أشكال الأدب العربي إلى (توفيق الحكيم).

(3)-الكتاب المسرحيون الجدد:

-**في مصر** : أنتجت ثورة (1952) منعطفاً في الثيمة الموضوعية والفنية نسبياً إلى حد ما، ومن أهم

هؤلاء: (ألفريد فرج/ نعمان عاشور/ ميخائيل رومان/ محمود دياب/ يوسف إدريس/ محمود تيمور/ علي أحمد باكثير).

-في لبنان وسوريا: (روجيه عساف/ نضال الأشقر/ الأخوان رحباني) بينما في سوريا، وبعد القباني، استمرت عروض مسرح القراقوز والفصول الفكاهية ورقص السماح، إضافة إلى ما كتبه (عمر أبو ريشة) وتواكبت الأحداث ليظهر (سعد الله ونوس) كعلامة مميزة في المسرح العربي.

-في العراق: (قُدم الفن المسرحي في العراق من خلال الفرق المسرحية الزائرة وأغلبها من مصر. ففي عام (1926) قدمت فرقة مصرية يرأسها جورج أبيض عروضاً مسرحية في بغداد والبصرة، وتبين أن هذه الزيارة كانت مهمة جداً بالنسبة للمسرح العراقي الحديث النشأة، فلقد رفعت معنويات الهواة العراقيين (..) ومنهم "حقي شبلي" الذي أسس لميلاد مسرح جديد الذي لم ينقصه سوى الكاتب المسرحي وما لبث أن ظهر (يوسف العاني) / ص (552).

-في الكويت والبحرين: (لقد أبدت الكويت منذ بداية الأربعينات اهتماماً كبيراً بالفنون المسرحية. ويتضح هذا إلى حد كبير من خلال المسرحيات المرتجلة التي قدمها "محمد النشمي"(..) عشرون مسرحية قدمها النشمي تركت أثراً في نفوس الكتاب اللاحقين (..) وأحد هؤلاء الكتاب هو "صقر الرشود" الذي سيبرز نفسه كاتباً مسرحياً ومخرجاً على السواء/ ص (555)/ ومن كتاب المسرح الكويتي البارزين "عبد العزيز السريع" ص (556) و (يقدم المسرح في البحرين صورة مشابهة جداً لصورة المسرح الكويتي. فالموضوعات تتشابه جداً: التسلط الأبوي، والظلم الاجتماعي، والأبناء والبنات في ثورة ضد قهر الأسرة الذي يؤدي إلى الإحباط أو الجنون أو الفرار من الأسرة والوطن. أما مسرحية "سلطان سالم" [العنيد] فهي مختلفة، إنها تعالج الموضوع الأوسع للثورة على استبداد سلمان، الموظف الكبير. / ص (556).

-في السودان: (بدأت مسيرة المسرح في السودان على أيدي بعض الهواة المصريين من أعضاء هيئة التدريس في كلية غردون في الخرطوم عام (1912) وفي عام (1932) كتب "خالد أبو الروس" أول مسرحية يكتبها سوداني، وهي مسرحية "تاجوج والمحلق" / ص557).

-في ليبيا: كتبت بعض المسرحيات الشائقة مثل (زريعة الشيطان) لـ (المهدي أبو قرين). ومن كتاب المسرح البارزين: (عبد الكريم الدناع/ محمد عبد الجليل القنيدي/ الخ..

-في تونس: أيضاً، تدين تونس للفرق المسرحية المصرية و (أثبتت الأحداث اللاحقة أنه لم يكن ثمة نقص في المسرحيات أو في الفرق المسرحية. ففي عام (1932) كان في تونس أربع فرق مسرحية/ ص (560) ثم ظهر الكاتب المسرحي "عز الدين المدني" الذي سيحقق لنفسه مكانة الكاتب المسرحي الوطني. / ص(561)).

-في الجزائر والمغرب: (اتخذ تطور المسرح في الجزائر طريقاً مختلفاً عن الطريق الذي اتخذه في الأقطار العربية الأخرى.(..) فعامة الشعب لم يكونوا مشغوفين بالمسرحيات التي تعرض باللغة العربية الفصحى. ولم يحبوا كثيراً المسرح الأدبي. وفضلوا العروض المسرحية الشعبية

الجزائرية/ ص(563)) وكتب (كاتب ياسين) مسرحيات مبدوءة بذائقة الجمهور ثم حول تجربته إلى النص المسرحي التجريبي الذي يترك للجمهور نصاً مفتوحاً يكمل أحداثه ويشاركه في تشكيل حضوره. و (لقد استخدم هذه الطريقة ذاتها كاتب مسرحي جزائري آخر هو (كاكي ولد عبد الرحمن) / ص(564).

-في المغرب: ونتيجة زيارة الفرقة التونسية التي يرأسها "محمد عز الدين" في عام (1923)، نشطت المواهب وأسس طلاب مدرسة فاس الثانوية أول فرقة مغربية عام (1924) ولم يكتمل المسرح المغربي إلا من خلال جهود رائدين هما (أحمد الطيب العلج) و (الطيب الصديقي) ص (564).

ويكتب (ببير كاكيا) في الفصل الحادي عشر عن (كتاب النثر) الذين ابتدؤوا بـ (السجع) والأولويات المتوارثة. ومن أهم هؤلاء (حسن العطار) و (الحريري) و (ناصيف اليازجي) و (رفاعة رافع الطهطاوي) و (والمنفلوطي) و (فارس الشدياق) و (محمد عبده) و (عبد الله النديم) و (سليم النقاش) و (مبدئياً، فإن أكثر سمات الرومانسية التي أثرت في نفوس العرب هي التي عبر عنها محمد حسنين هيكل في بداية العشرينات من القرن العشرين/ (575) وتوالت الأسماء بين (لويس عوض) و (توفيق الحكيم) و (عبد الرحمن مجيد الربيعي) و (نجيب محفوظ) و (جمال الغيطاني) و (يوسف إدريس) وغيرهم.

ويتابع (ببير كاكيا) في الفصل الثاني عشر الذي يخصه بـ (النقاد) حركة الانتقال من اللحظة الجامدة إلى اللحظة المتحركة وكيفية العبور من (ما قبل النقد) إلى (الرومانسية) إلى (الاتجاه الحداثي): (إن النقاد الذين كان لهم أن يضعوا علاماتهم الخاصة على النقد في أوائل القرن العشرين- ورثوا من الجيل السابق بعض سمات تتمثل مجتمعة مع القوة الدافعة للتغيير -في العناية بصفاء اللغة العربية، والميل لأسلوب عملي مباشر ينظر إليه الآن نظرة تقدير على أنه أساس من أسس الحداثة، والاهتمام بالأدب الذي أنتجه أسلافهم في أقوى فترات تاريخهم. أما أولئك الذين بقوا مقيدين في حدود هذه الأفكار، معتقدين أنه لا لغتهم ولا أدبهم بحاجة لأي استيراد أجنبي، فقد ظهروا الآن، في زي المحافظين/ ص (600))/ ويبدو من المهم، بوجه خاص في السياق الحالي، ذلك التوجه الذي أولي في وقت متأخر للإنجازات الإيجابية للنقد العربي القديم. ص (605)).

و(قد أصبح من الشائع أن نتحدث عن "مدارس أدبية" متعددة لها نشاطها آنذاك مثل (مدرسة الديوان) و (جماعة أبولو) و (أدباء المهجر) ص (606). وتنوعت حضورات النقد بين العاطفية والانطباعية والاشتراكية والواقعية والكلاسيكية الجديدة وغيرها. و (على الرغم من أن الاهتمام السائد لمعظم النقاد العرب اليوم أيديولوجي، إلا أن هناك عدداً منهم جذبتهم أساساً التقنيات اللغوية التي تطورت في الغرب للتعامل مع النصوص الأدبية.(...) وأغلب هؤلاء هم من المغاربة الذين ظلوا على اتصال قريب بالتطورات الفكرية في فرنسا. وضمن هذه التطورات كانت تلك التأثيرات المهيمنة لتودوروف وبارث وبروب وغولدمان/ ص(616)/ ولقد كان أحد الرواد في هذا المجال عبد السلام المسدي من تونس، ولم يكن صلاح فضل أقل بروزاً في قلب البلاد العربية فقد أنتج معظم العرض الأساسي للبنيوية بالعربية، وكذلك خلدون الشمعة، وموريس أبو ناضر، وكمال أبو ديب. ص(617)).

ولا بد لكل جديد من ثمن: (إن هناك بعداً بطولياً في الكتابة العربية الحديثة. ص (618)/ وظل الحفاظ علـى المواقـف الفكريـة، فكـرة مجيـدة فـي وظيفـة الأدب. وقـد تكثفـت بصـورة بالغـة الثـراء حتـى أخـذت

تنسب للشاعر صفة النبوءة.(..) إن هذا يتردد صداه حتى في الوقت الحاضر، مع فارق واضح: فالتأكيد لم يعد حول طاقة البصيرة عند الشاعر، ولكن حول الدلالة الاجتماعية والكونية لبصيرته.(..) ولأدونيس رأي ذاتي ثابت عن الشعر يتمثل في أن كل ابتداع يعادل خلق عالم جديد "فالشعر وهو يشغل ذاته بأقصى طاقات الإنسان الكامنة، يحرز ما يطلق عليه أدونيس– في عبارة موحية ومثيرة بخاصيتها– "غنائية الكينونة". إن الغنائية هي التي تعطيه المنبه الحي للنبوءة. ص(619).

ويأتي دور (الكاتبات العربيات) في الفصل الثالث عشر بقلم (مريم كوك): (لقد كانت ثمانينات القرن التاسع عشر مرحلة اضطرابات في مصر. وكانت مصر جذابة للمفكرين العرب، بما فيهم النساء من أمثال زينب فواز اللبنانية ووردة اليازجي ومي زيادة. ص(627)/ المرأة ناضلت، وكان إسهام النساء في الأدب العربي الحديث في الغالب مرتبطاً بشكل قوي بمسألة تحرير المرأة. إذ بدأ فيما بين 1886 و 1925 بعض النساء بالحديث من أمثال وردة اليازجي وزينب فواز وعائشة التيمورية وملك حفني ناصيف المشهورة بباحثة البادية.

/ص (628)/ ومن الكاتبات المهمات والمكثرات (عائشة عبد الرحمن، المعروفة بـ "بنت الشاطئ" ص (635)/ كما برزت الصحافة النسائية كمجلة (الفاتحة) التي أسستها السيدة اللبنانية "هند نوفل". و (كانت "مي زيادة" أول امرأة قبلت في الحياة العامة في بداية القرن العشرين/ ص(632).

و (في الجزيرة العربية، أدت الصحافة دوراً حيوياً في ظهور طبقة المرأة العاملة التي قبلت تماماً في صفوف الصحافة. وكانت أول صحيفة سعودية "أم القرى" قد تأسست في مكة 1924. وبعد ثمانية وعشرين عاماً من تأسيسها، صدرت مجلة "اليمامة" وكانت تنشر بشكل مستمر موضوعات تشجع على تعليم المرأة.

وفي عام 1960 أصبحت الدكتورة فاتنة أمين شاكر أول امرأة سعودية تحرر صفحة نسائية في جريدة "عكاظ" وأسست بعد ذلك بسنوات مجلة "سيدتي" التي تعتبر أكبر صحيفة نسوية تصدر من منطقة الخليج العربي/ ص (633) أما في قطر، فإن الصحافة ظهرت مع الحصول على الاستقلال تماماً في بداية السبعينات. والمرأة القطرية لم تتخلف في النشر عن الرجل (ص (634))/ و (في الوقت الذي كان فيه كتاب من أمثال يحيى حقي ومحمد طاهر لاشين والتيموريون يكتبون لأول مرة قصصاً قصيرة واقعية، كانت هناك نساء يكتبن هذا الجنس: ومن بين أوائل المبدعات "ألفة الأدلبي السورية، وسهير القلماوي المصرية (..) ورغم أن النساء انضممن للروائيين وكتاب القصة القصيرة في وقت متأخر نوعاً ما، إلا أنهن في الشعر كن رواداً. وربما كان العراق متأخراً بين أقطار الهلال الخصيب في الالتحاق كلياً بالنهضة، لكنه من ناحية أخرى كان أول بلد عربي ينتج ويجرب بشكل ثوري إنتاج الشعر، الذي هو أكثر الأجناس الأدبية الكلاسيكية مقاومة للتغير. وهناك جدل حول من كان أول شاعر نجح في ريادة الشعر الحر، أهو السياب أم نازك الملائكة. كانت الملائكة تنتمي إلى أسرة فيها شعراء، وقد كانت أمها أول شاعرة عراقية تطالب بحقوق المرأة، ولقد كتبت الملائكة أول ديوان رومانسي لها "مأساة الحياة" بالشكل العمودي التقليدي، لكنها في عام 1949 نشرت ديوان (شظايا ورماد) الذي احتوى على بعض قصائد بالشعر الحر./ ص(635–636).

وعلى صعيد الإبداع النثري، إضافة إلى ما يكتب وينشر في سوريا ومصر ولبنان والعراق (فلقد نشرت جريدة الوطن البحرينية عام 1955 رواية (موزة الزيد): "طواها النسيان" وكانت هذه أول عمل إبداعي لامرأة ينشر في البحرين. أما في مصر فقد نشرت الكاتبة القصصية (جاذبية صدقي: "وبقي قلبي") أما الصحفية المبدعة والروائية والمترجمة (صوفي عبد الله) فلقد نشرت روايتها اللغوية "لعنة الجسد"/ ص(636)/ غير أن الرواية التي أثارت أعظم نقد وأعنفه هي رواية "أنا أحيا" هذه الرواية غير المسبوقة كتبتها اللبنانية (ليلى البعلبكي)/ ص(637). وهكذا استمرت اللحظة الإبداعية بين الكاتبات، وتألقت (غادة السمان) و (لطيفة الزيات) و (أملي نصر الله) و (نجيبة العسال). ولا بد من تداخل بين الكلمة والوطن. لذلك، نجد كيف لا تنفصل رؤيا ومواقف الكتاب والكاتبات على حد سواء عن أي جرح يصيب سماء وتراب الوطن. وهذا ما يشع من تجربة الشاعرتين (سلمى الخضراء الجيوسي) و (فدوى طوقان) والقاصة (سميرة عزام)، وفي المغرب تعاطفت (خناثة بنونه) مع القضية الفلسطينية في قصصها الثائرة التي اشتقت أسلوبها البلاغي التجريدي من أدب شمال إفريقيا الفرانكفوني.

و(سحر خليفة) التي طرحت عدة تساؤلات عن مكانية النضال:

هل من داخل فلسطين؟ أم من خارجها؟

من فقرة (استراتيجيات التناص) تناقش (مريم كوك) بموازنة متعارضة كلاً من (الصبار) لسحر خليفة و(رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني: (تعارض سحر خليفة في "الصبار" قصة غسان كنفاني" رجال في الشمس". وكلاهما ينتمي إلى فلسطين، والموضوع هو نفسه في الروايتين: من بقوا في وطنهم ومن غادروا. وفي الحالتين أرض النفي هي "الكويت". ففي (رجال في الشمس) يشجب كنفاني أولئك الذين بحثوا عن حلول شخصية ولم يلتزموا بنشاط بالمشكلة القومية الجماعية. أما في (الصبار) فإن سحر خليفة تأخذ الالتزام الذي نادى به كنفاني إلى نهايته المنطقية، ومن ثم تتساءل عن مدى مصداقيته مصيراً سياسياً. فلو كان الرجال الثلاثة الذين ماتوا في أتون خزان ماء فارغ تمكنوا من لفت النظر إلى مصيبتهم ووصلوا إلى الكويت فإنهم كانوا سيعودون إلى الضفة الغربية بعد سنوات فدائيين ليقتلوا عمهم الذين بقوا. ومن جهة أخرى لو أنهم بقوا بعيداً عن الالتزام بالأرض، فإن مصيرهم سيكون القتل على يد أبناء عمهم الذين بقوا. ومن جهة أخرى لو أنهم بقوا بعيداً عن الالتزام بالأرض، فإن مصيرهم سيكون القتل على يد أبناء عمتهم القادمين من الكويت. إذاً لا يكفي أن تكتب عن الالتزام بسعادة، فمثل هذا الاتجاه يجب أن يفحص لتظهر تبعاته. هل هناك برنامج بعد الالتزام؟/ ص(648-649) وتركز (نوال السعداوي) على إبداعات المرأة باعتبارها وسيلة من وسائل قضية المرأة العربية. أيضاً، كان (على الكتاب في لبنان أن يؤكدوا على الحياة في مواجهة الدمار. وتشكلت في لبنان وبالذات في بيروت، مجموعة من النساء بشكل تدريجي لتكون قوة للكلمة. فمجموعة بيروت اللا مركزية هي مجموعة من السيدات العربيات من الكاتبات اللاتي ينتمين إلى نفس الجيل تقريباً وهن من الكاتبات بالعربية والفرنسية والإنكليزية. ولقد شملت مجموعة الكاتبات العربية بعض اللبنانية من أمثال (نور سلمان/ حنان الشيخ/ أملي نصر الله/ ليلى عسيران) والفلسطينية (نهى سمارة) و السورية (غادة السمان) و العراقية (ديزي الأمير) وغيرهن كثيرات. / ص(642)).

وأثرت هذه المجموعة اللا مركزية بنضالها ضد أشكال الاضطهاد في (أول جيل من الكاتبات في شبه الجزيرة العربية ومنهن: (فوزية أبو خالد/ خيرية السقاف/ رقية الشبيب/ فوزية السندي/ كلثم جبر/.. الخ/ ص(644)).

ونضجت مع الثمانينات كتابات أخرى منها لـ (حنان الشيخ/ ليلى أبو زيد/ ألفة رفعت).

ولو تساءلنا: هل من الضرورة الوقوع في التناص لجذب الانتباه؟ ولماذا لا يكون العمل الأدبي قوياً بذاته وطاقاته وحدها؟

تجيبنا (مريم كوك) في عنوانها (استراتيجيات النصوصية/ ص (647) موحية أن التناص وسيلة للبروز أحياناً، (واستخدمت أخريات التناص لجذب الاهتمام للاتجاه الجديد الذي كان قيد الإعداد، وكان هذا ظاهراً بشكل خاص في استخدام عناوين مشابهة تماماً. ففي عام 1963 نشرت الكاتبة السعودية (سلطانة السديري) روايتها "عيناي فداك". والروائية تؤسس بذلك صلة مزدوجة بغادة السمان: فعنوانها بكل ووضح يشير لرواية السمان "عيناك قدري" والرواية نشرت في دار غادة السمان للنشر. وفي عام 1982 نشرت السعودية (رجاء محمد عودة) رواية "إنه قدري". أما السعودية (فوزية البكر) فإنها نشرت عام 1979 مجموعة قصصية قصيرة بعنوان "السباحة في بحيرة العدم" وهي تقلد رواية السمان "السباحة في بحيرة الشيطان" التي نشرت لأول مرة عام 1974. ولقد استخدمت السمان أيضاً نفس الأداة، لكن ولسخرية القدر كان تقليدها لكاتب ذكر، فلقد اشتقت "كوابيس بيروت" من عنوان (توفيق عواد): "طواحين بيروت").

وتختتم الكاتبة (كوك) قراءتها بشهادة لـ (الين شوالتر) في كتابها: (أدبهن الخاص: الروائيات البريطانية من برونتي إلى لسينج) حيث تلخص (الين) ثلاث مراحل رئيسة يجب أن يمر بها أدب الأقليات وبالذات أدب النساء، قبل أن يصبح أدباً خاصاً: أولها، توجد مرحلة طويلة من محاكاة التقاليد السائدة وتتم عملية التمثل/ استبطان معاييرها للفن ورؤاها للأدوار الاجتماعية. ثانيها: مرحلة من الرفض ضد هذه المعايير والقيم والمطالبة بحقوق الأقليات وقيمها، بما في ذلك الاستقلال. وأخيراً: مرحلة اكتشاف الذات، وهي نقطة تحول نحو الداخل متحررة من التبعية ومن الرفض وهي عبارة عن بحث عن التراث والهوية./ ص(650)).

لا أعرف ماذا تعني (كوك) و (الين) بـ (أدب الأقليات) و (أدب النساء)؟

لأن الأدب عندي هو (أدب) والإبداع، أيضاً، هو (الإبداع)، ولا يجوز وصمه بـ (الأقلية) أو بـ (النسوي)، أي لا تجوز نسبته إلى العرق أو الدين أو اللون أو الجنس (هل الكاتب هو أنثى أم ذكر)..

وبعيداً عن هذا التمييز العنصري، لو سألنا أي كاتب/ أي مبدع، سيجيبنا بأنه يمر بمراحل (الين) الثلاث.

أليس كذلك؟

يطرح الكتاب في فصله الأخير (الرابع عشر) موضوع (الشعر العربي في اللغة الدارجة) المؤسس على (إرث من التقاليد الفولكلورية الشفاهية المحلية، وعلى نموذج راق من الشعر العامي الذي نشأ في (الأندلس) في العصور الوسطى. وتختلف تسميته من منطقة لأخرى، فهو (الملحون) في المغرب. و(النبطي) في الجزيرة العربية، ولدى الشعراء المعاصرين يعرف بـ (شعر العامية)، وفي السودان

ولبنان يدعى (الشعر القومي). ويصطلح عليه (الشروقي) في منطقة الهلال الخصيب. / ص (655-656-657).

تتنوع حركات هذا الشعر، أيضاً، بين (الزجل) و (الموشحة) و (الموال).

يتسم هذا الشعر بالحنين والوجد والبوح بمفردات موروثة ملائمة وبمفردات معاصرة، كما يتسم بتحريكه لجوانية الإنسان، ولا يخلو من النقد الاجتماعي والسياسي، أيضاً، يهتم بفنية الصور واللغة وتعالقها مع الحياة، ومع التراث كالشعر الصوفي والفلكلوري. وتقول (مارلين بوث) كاتبة الفصل: (وشجعت علاقة الشعر العامي بالتراث الملحمي الشعبي، على ظهور قص درامي في مصر يجمع بين الشعر العامي والنثر ويدور حول شخصية الراوي./ ص (678)).

بعد قراءتنا للكتاب، نتبين مدى أهمية التوثيقية النقدية المطلة على مطالع اللحظة الإبداعية وديناميه بزوغها من جذورها وطاقات انتشارها في المكان واللغة والزمان والإنسان.

ونظل حالمين بذاك الأبدي المختلف الذي يظل قيد الانكشاف والاحتجاب والانكتاب والمحو.

***

المرجع:

-تاريخ كمبردج للأدب العربي "الأدب العربي الحديث"/ تحرير: عبد العزيز السبيّل- أبو بكر باقادر- محمد الشوكاني/ النادي الأدبي الثقافي بجدة/ الصفحات (775)/ الطبعة الأولى 2002.

غالية خوجة- سورية

❒

متابعات... متابعات... متابعات

القصيدة السعينية

بين الخطاب الشعري

توطئة:

إن حركية الشعر الجزائري ذات سمات مغايرة، وقد أخضعت لما سمي "بالجيلية": جيل ما قبل الثورة، وجيل الثورة، وجيل السبعينات، وجيل الثمانينات.... وقد أدى هذا التقسيم إلى بروز صراعات ومواقف متباينة حول بنية النص ورسالته.

لقد كان لكل مرحلة منطلقاتها وتوجهاتها الأساسية، مما جعل نصوصها تتسم بالقصدية، لاعتبارات

موضوعية، حيث جاءت في الأساس تعبيراً عن خطاب إيديولوجي معين.

فإذا كان الجيل الأول قد اهتم بالحرية السياسية أكثر من غيرها بخطاب ميزته الأساسية النبرة الخطابية، فإن الجيل الجديد قد اهتم في أغلب الأحيان بالمضامين الاجتماعية، وظهر الاهتمام أكثر بالأفكار التي تعبر عن حركة المجتمع في سعيه لتحقيق حياة أفضل.

لقد شهد الواقع الشعري مع الجيل الجديد تحولاً ملحوظاً على المستويين الفني والفكري خاصة مع القصيدة السبعينية التي رصدت التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري عبر نصوص تجادل فيها الشعري والإيديولوجي.

وانطلاقاً من هذا ستحاول هذه المداخلة المتواضعة الكشف عن تلك الجدلية عبر محورين:

1. سيميائية العنوان: المجموعات الشعرية.

2. الخطاب/ الشعري/ الإيديولوجي.

1. سيميائية العنوان:

لقد أولت الدراسات الحديثة أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحاً إجرائياً في مقاربة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً يتسلح به الدارس للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها عبر تفكيكها وإعادة تركيبها.

لقد أظهرت البحوث السيمولوجية أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي نظراً للوظائف الأساسية (مرجعية . إفهامية . تحفيزية . تعينية) التي تربطه بالنص وبالقارئ. وقد تعددت هذه الدراسات سواء أكانت لسانية أو سيمائية منها: دراسات جيرا وجنيت ريفاتير، روبرت شولز، ليوهديك، جون كوهين وغيرهم. فالناقد رولان بارت(1) يرى أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل قيماً أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية، فاللباس، السيارة، الإيماءة، الأثاث، عنوان الجريدة، اللوحة الإشهادية، هي أدلة تعطي فكرة عن الوضع الاجتماعي، الأخلاقي والإيديولوجي.

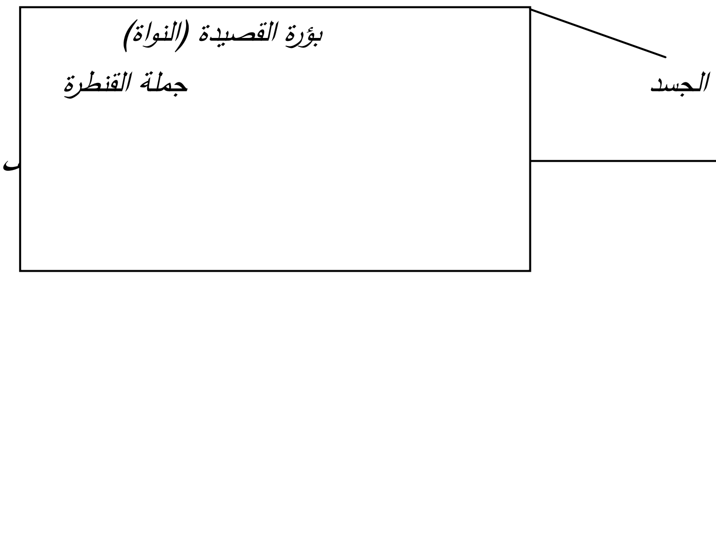
تعد العناوين علامات يغلب عليها الطابع الإيحائي تقوم في الأساس بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، غير أن هناك من قام بتحليلها بناء على وظائف اللغة التي نادى(2) بها جاكبسون وهي//

وظيفة انفعالية، مرجعية، انتباهية، جمالية، ميتالغوية تأثيرية

كما تشمل وظائف أخرى نادى بها آخرون كالتعيينية، الإيقونية الإيديولوجية وغيرها، فيما حددها جيرار جينيت(3) في أربعة وظائف هي: //الإغراء، الإيحاء، الوصف التعيين.

ويعد العنوان بمثابة الرأس للجسد، إذ يحدد هوية القصيدة المبنية على مقومات "العنوان، البؤرة، النهاية" الشكل:

جملة الانطلاق........................ العنوان ← الرأس



القلب

الخاتمة: نهاية النص، جملة الهدف

إن العنوان من خلال طبيعته المرجعية الإحالية غالباً ما يتضمن أبعاداً تناصيه وبالتالي فهو دال إشاري وإحالي يكشف الغامض ويعلن قصدية المبدع ومراميه الإيديولوجية، ومن ثمة فهو ليس عنصراً زائداً بل هو عنصر ضروري ذو أهمية في مقاربة النصوص "بنية ودلالة ووظيفة" إلا أننا وجدنا من يدعو إلى هدمه من أجل إضاءة النص لكونه يخفي النص بالاختصار مما أدى إلى الهجوم والتمرد على العنوان بوسائل شتى منها: إذا كان العنوان machine لمحو نصه، فإن النص آلة لقراءة عنوانه، وبالتالي يعيد إنتاجه في شكل ملفوظ نصي وتختلف ظاهرة العنونة(4) مع الأشكال السردية في تركيبتها، إذ يلاحظ الازدواجية في العنوان خاصة في إبداعات:

. واسيني الأعرج .

. نوار اللوز/ تغريبة صالح بن عامر الزوفري

. ضمير الغائب/ الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر

. فاجعة الليلة السابعة بعد الألف/ رمل الماية

. سيدة المقام/ مرثيات اليوم الحزين

انطلاقاً من الطروحات السابقة حول مفهومية العنونة ووظائفها في النص الأدبي، يمكننا الاقتراب من عناوين القصيدة السبعينية قصد استنطاقها وتأويلها.

من هذه العناوين "قائمة المغضوب عليهم، أحمد حمدي من يوميات متسكع محظوظ سليمان جوادي، الحب في درجة الصفر، عبد العالي رزاقي، الكتابة في لحظة عري لأحلام مستغانمي، قصائد متفاوتة الخطورة لعبد الحميد شكيل، الكتابة بالنار لعثمان لوصيف، خضراء تشرق من طهران لمحمد مصطفى الغمادي....//

لعل الدارس لهذه العناوين يقف على حقيقة وهي أن العنوان أصبح ضرباً لما هو ماثل في الواقع عبر مجموعة من الملفوظات ذات علاقة حميمة بالعنوان الذي تكاد تنحصر وظيفته الأساسية في إبراز الدلالات التي تتمحور حولها النصوص ويحشد كيانها.

"صوراً وتركيباً وإيقاعاً" في سياقاتها المختلفة، وهي تتبوأ مكانتها على جسد النصوص لا بوصفها معان أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ بل بوصفها معان أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص.

وحضوره الفيزيائي، ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات الرفض على ما يشمل عليه العنوان من مخزون دلالي وحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى النصوص التي تتكشف باستمرار عن هذه البنية المهيمنة، وتبرز شعرية

العناوين بما تضمنته من طاقات إيحائية وترميزية.

يتجلى من خلالها المسكوت عنه.

إن عناوين المجموعات ترجمة لتناقضات الواقع باعتمادها على جملة من الإشارات ذات مرجعيات متعدد وهي فواتح لنصوص ملتزمة في أبعاد عدة: البعد الوطني، البعد القومي البعد الديني البعد الإنساني إلا أنها متشعبة في مشاربها الفكرية والإيديولوجية فالعنوان لا يتمظهر على شاكلة واحدة وإنما يرد بكيفيات مختلفة تتحكم فيه عدة عوامل مرتبطة بالمرجعيات الثقافية وبالظروف التي يروج فيه النص (مهما كان جنسه). وما دامت القصيدة السبعينية ذات أيديولوجية محددة فإن عناوينها جاءت في شكل دليل يسمح بالتعرف على النص والعمل الأدبي عبر مجموعة من الدلالات تكشف عما يحتويه النص من أفكار ورؤى، غير أن هذه القصيدة رغم وضوح أيديولوجيتها فقد جاءت بعض عناوينها مفخخة ملغزة مشبعة بالإثارة والتحريض والإشهار، فهي على جانب من الأغراء والتشويق تستفز القارئ وتجعله متأهباً للولوج إلى أعماق النص.

فهذه العناوين "قائمة المغضوب عليهم ما ذنب المسمار يا خشبة الكتابة في لحظة عري، خضراء تشرق من طهران"

ذات مرجعية متعددة (دينية . تراثية شعبية) جاء بعضها في شكل إيحائي وآخر في شكل تفسيري كما اتصفت في بعض جوانبها بالغرابة وتشويق إضافة إلى عناوين مثل "الحب في درجة الصفر، ومن يوميات متسكع محظوظ" قد جاءت بتعبير السيموطيقيين في حالة مقلوبة أو ذات مضمون مقلوب (contenu inverse).

وتبقى هذه العناوين بما تضمنته من قصائد رغم تباينها الإيديولوجي (الصراع بين رؤيتين شعريتين متفاوتتين . (التقدميون . الإسلاميون). تعكس انشطارية الذات المبدعة الرافضة للقيم السائدة المتسمة بالتناقضات، الباحثة عن البديل، وهي سمات متكررة في المعجم الشعري السبعيني بدرجة لافتة للنظر.

فمن خلال ملفوظات العناوين، تبدو فترة السبعينات قد غلبت عليها المواقف السياسية بشكل سافر(5) فأغرقت بكاملها في الهم السياسي المؤدلج دون محاولة تطوير المدلول الشعري ليكون متميزاً، لم يأت سوى نموذج لتجارب غير جزائرية في الغالب.

لقد ظل الصراع قائماً في هذه التجربة بين قطبين رئيسيين، أو بين رؤيتين شعريتين متباينتين، هما: الرؤية الاشتراكية (التقدمية، الثورية)، والرؤية الدينية. ولكل رؤية بنيتها المفرداتية (المعجمية)، وهي تعد مفاتيح توضح وتنير البنية الشعرية، نظراً للشحنة الدلالية والمدلول الإيديولوجي الذي تختزنه الأسماء (الرموز) بأنماطها المختلفة.

وقد ظلت القضية الاجتماعية هي المهيمنة على النتاج الشعري في صيغ مختلفة وبأشكال شتى تعكس في مجملها موقفاً موحداً ينحاز إلى التغيير والتضامن مع المقهورين والالتزام بقضاياهم، ضمن قيم متباينة، اشتراكية وإسلامية، منها هذا النموذج للشاعر عبد العالي رزاقي، من قصيدة له بعنوان "أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية"(6)

يا أيها الشعراء/ حولنا السفينة إلى ميناء جديد/

لغة المناجل والمعاول/ علمتنا كيف نحرث/ كيف نزرع/

كيف نحصد/ كيف نبني/ كيف نعلي/ كيف نصبح ثائرين/

إنما نموذج من النماذج التي تعكس رؤاهم الرافضة لواقع نفعي، كما تبرز الكثير من النصوص قلقها الوجودي في ثنائية تقابلية بين الطموح والانكسار.

إن عملية الجمع بين هذه الثنائيات الضدية قد أسهم في تعميق صلة العنوان بالنصوص، خاصة استمراريتها ضمن قصائد المجموعات. والملاحظ أن هذه العناوين تبدو جذابة ومثيرة، خولت لها هذه السمات أن تمارس سلطتها على القارئ. وقد جاءت في قالب تفسيري للواقع الجديد بكل مظاهره، تمكن الشعراء من خلالها اختزال المرحلة. فبمجرد ذكر العناوين يمكن بسهولة تحديد السياق العام للنصوص.

2. القصيدة السبعينية: الشعري/ الإيديولوجي

للإيديولوجية نمط يختلف عن الشعر والفن عموماً، غير أنه لا يمكن تجاهل ذلك الترابط بين الطرفين، ذلك أن الشعر موقف جمالي من الواقع، وهو كذلك خطاب بين المرسل والمرسل إليه، إلا أن لكل منهما موقعه ومنظوره. فالشعر بوصفه موقفاً وخطاباً جماليين ينطوي بالضرورة على خطاب إيديولوجي ما، ومن ثمة فإن الشعر يتحدد إيديولوجيا مثلما يتحدد لغوياً وذاتياً.

غير أن ذلك لا يؤدي حتماً إلى الإيديولوجية، وإلا فقد شعريته وهيمنت عليه الإيديولوجية ليجد نفسه في الأخير مجرد أدب شعاراتي. ومع ذلك، فإن للخطاب الشعري بعداً إيديولوجياً يتجلى في عدة مستويات من النص: "مستويات النص ومستويات التلقي".

من هذا المنطلق، تحاول الدراسة الوقوف عن التجربة الجمالية في القصيدة السبعينية (من خلال نماذج)، والشكل الذي تتخذه في الشعر، لما لذلك من أهمية في تبيان العلاقة بين الخطاب الشعري والإيديولوجي.

إن التجربة الجمالية عموماً تتصف بعدة صفات أساسية(7) هي: الحسية، والانفعالية، واللانفعية، إلا أنها تبقى في الغالب محكومة بالحسية (الحامل المادي) والانفعالية (المظهر النفسي)، ولن تكون هذه التجربة جمالية بكل ما يعنيه المصطلح إلا إذا تحررت من الدوافع (اللانفعية). وما دام الشعر هو نتاج التجربة الجمالية، فإنه يتصف في شكله بالحسية والانفعالية، مثلما يتصف في تناوله للموضوعات باللانفعية اللاإيديولوجي.

لذا لا يجوز أن نتعامل معه على أنه ذو وظيفة إيديولوجية مباشرة، لأنه ليس انعكاساً لكل من التجربة الذاتية والوعي الجمالي العام، وهو لذلك يتقاطع مع الإيديولوجية أو يتأسس على أطروحاتها المختلفة. وبالإضافة إلى ذلك، فهو يتصف بالمجازية والصورية اللتين بواسطتهما يعيد إنتاج الموضوعات الحسية والانفعالات الجمالية، تجعله يتحرر من الطبيعة الواقعية للموضوع، لذا فهو يمثل موقفاً من الواقع والإيديولوجية معاً، خاصة وأن غاية الشعر هي كشف الزائف في الوجود الاجتماعي، وبلورة كل ما هو أصيل، وهذا من منظور الذات لذلك، فمن المنطقي أن يكون ذلك الطرح ذا بعد إيديولوجي خاص بتلك

الذات.

غير أن الشعر ينطوي على الحقيقي والموضوعي، بالرغم من حضور الإيديولوجي فيه، وهو ما يبرزه أدرنو في قوله ((بعض أعمال الفن تكون إيديولوجية قلباً وقالباً، ومع ذلك فإن مضمون الحقيقة يبقى قادراً على الحضور في هذه الأعمال))(8)

ومن ثمة، فهناك تجادل بين الحقيقي والإيديولوجي، فهما لا يمثلان ثنائية، بقدر ما يدخلان في وحدة تخييلية، يصعب تجزئتها في الفن. ومن هنا فإن الجمال الذي يطرحه الفن هو نتاج الحقيقي والإيديولوجي، مثلما هو نتاج الذاتي والتخييلي.

لقد تجلى الخطاب الإيديولوجي في النص الشعري بعدة مستويات، كالرؤيا الكلية، النموذج الفني، والصورة والرمز، وكان لهذا الجانب تأثيره السلبي في بعض الجوانب. ويمكن ابراز علاقة الشعر بالإيديولوجية من خلال محورين:

أ . النص بوصفه خطاباً إيديولوجياً، وهو يتضمن الشعري والإيديولوجي.

ب . الإيديولوجية بوصفها نصاً، وفيه ينحرف النص من كونه خطاباً جمالياً إلى كونه إيديولوجية وحسب.

ويبدو من خلال السياق العام للنصوص أن هناك تداخلاً بين المحورين، إضافة إلى اختلاف في الطروحات بين الحركتين: حركة الحداثة الشعرية المشرقية والقصيدة السبعينية.

إن النص الشعري السبعيني كغيره من نصوص التجربة الشعرية الجديدة . وإن اختلف فنياً . قد اتخذ موقفاً من الواقع عبر مستويات عدة تمحورت حول الموقف الثوري من الواقع الاجتماعي، حيث عبرت النصوص عن كل ما هو سلبي، مستوعبة ما طرحه الواقع من إشكاليات: ذاتية، وروحية، واجتماعية، عبر مستوى رؤيا كلية ذات أنماط متعددة، من أكثرها بروزاً النمط البطولي والتراجيدي. وقد أدان الشاعر من خلالهما الواقع الاجتماعي، وسعى إلى تغيير المجتمع، اعتماداً على الطليعة الثورية. وهذه المواقف يمثلها شعراء اليسار بصورة عامة.

غير أن التجربة الشعرية السبعينية قد أفرزت طرحاً مغايراً، يمثله مصطفى الغماري، الذي تتجلى في نصوصه ملامح التوجه الإسلامي. وهذه المواقف . سواء أكانت يسارية، أم إسلامية . تكاد تكون ذات معجم موحد، يحمل دلالات التمرد والثورة، لرسم معالم أفق جديد.

لقد نظر كثير من النقاد إلى النص بوصفه نشاطاً إنسانياً ينطوي على هاجس التواصل والفعالية الجمالية، أي فعالية منطوسة على قصدية ما وترتبط بمجموعة من العناصر وتتفاعل مع بنى متعددة. ويخضع هذا النص إلى عملية تأثير وتأثر متبادلين ما دام إحالة إلى إطار مرجعي برغم انغلاقه، وما دام هذا الإطار المرجعي ككل يعني النص الأدبي في واحد من المستويات الاجتماعية هو المستوى الإيديولوجي، يصبح القول بتجادلهما صحيحاً، لذا عد النص وسيطاً إيديولوجيا لكونه موقفاً ابتدعه صاحبه من أجل شيء محدد للتأثير.

إن الخطاب الشعري هو خطاب جمالي ينطوي على درجة من الخطاب الإيديولوجي، فهو بالدرجة الأولى موقف من الواقع، ثم هو صادر من مرسل إلى متلق، وما دام النص الشعري نصاً مجازياً تخييلياً، فإنه

قابل لتغيير خطابه الإيديولوجي وفق ما يتطلبه الموقف وحسب مستويات القراء، من دون أن يتحول إلى إيديولوجية. ويتجلى ذلك في الخطاب الإيديولوجي في النص .كما لاحظنا سابقاً عبر عدة مستويات، يتخذ خلالها موقفاً ثورياً من الواقع الذي يبدو محكوماً بكل مظاهر القمع، مما يجعل النصوص تنطوي . في الغالب . على تصوير الانكسارات.

إن التعامل مع الملامح الأسلوبية للنصوص السبعينية يبرز مدى سيطرة النزعة الإيديولوجية بشكل صارخ إلى درجة أصبح فيها النص الشعري بمثابة فقرة سياسية، ويتضح ذلك من خلال التركيز على نمط معين من الألفاظ والتراكيب المتعلقة بالإيديولوجية: "الأحرف الحمراء، الرفاق، مأدبة الجياع، الفقراء التعساء، الفلاح، العامل، السنابل"، هي سمات تشترك فيها النصوص السبعينية.

فهذه نماذج لأحلام مستغانمي من ديوانها "الكتابة في لحظة عري":(9)

1. **واليوم أول نوفمبر/ بعد أيام عيد الفطر/ هذا الصباح خمسة عشر ثائراً سقطوا في مدينة عربية رمياً بالرصاص/ افتحي مقابرك أيتها الأرض الطيبة/**

2. **تأمين المياه لمن هم تحت/ قبل توفير الويسكي لمن هم فوق/**

الشعب وحده المجاهد الأكبر/ دخنوا دنهيل في انتظار الحرب القادمة/

لا نريد جمهورية ملكية/ من أين لك هذا/ كفرنا بالدولة لأن الجوع كفر/

أين الفطور؟ يا صاحب العبور؟/

إنها نصوص بعيدة عن الشعرية هي أشبه بلافتة سياسية فأغلبها إفرازات إيديولوجية أفقدت النص جماليته، نصوص موحدة أسلوبياً، وفكرياً ذلك ما يؤكد أن الوعي السياسي قد فرض أسلوباً موحداً على النص، وإن اختلفت منطلقات ذلك الوعي. لقد اتسمت تلك النصوص . في أغلب الأحيان . بالعبثية، شعرياً وإيديولوجياً، ومرد ذلك يعود إلى عدم نضج التجربة السبعينية وارتكازها على الموقف الحماسية التي فرضت عليها توظيف لغة متميزة بلهجتها الصارخة لتجعل الموقف الاجتماعي يطغى على البنية الشعرية، ويزيد في تقريريتها عل نحو

ما يبرزه هذا المثال:

"لنبحث عن لغة جديدة للحجاج/ ولنتذكر/ أن المعركة أصبحت تتطلب أسلوباً جديداً/ والحب ثورة لا يمارس في الخفاء/ لنبحث عن كلمات الرفض/

من أفواه الجياع الحالمة بالكسرة الخضراء/ من أيدي المستضعفين/

من سواعد الأمهات الكادحات/ من جبين الفلاح المحترق تحت الشمس.../

من اهتزازات العامل المتعطش إلى الأيام الزرقاء(10)

لقد هيمنت المفاهيم الإيديولوجية على النصوص الإبداعية التي أصبح العديد من كتابها لا يفرق بين النص الأدبي كقيمة فنية وحضارية وأخلاقية وبين الخطاب الإيديولوجي.

يا فقراء العالم/ لنبحث عن كسوة جديدة لعصر العراء/

فالرب أصابه الخجل والحياء/(11)

لقد تعددت هذه الخاصية الفكرية عبر النصوص الشعرية السبعينية، وجاءت بصيغ مختلفة ساهمت في عزل النص الشعري.

يتفجر الرب في الصحراء/ الخمرة في جيبي وعلى المنبر ويغرد بغل كالبقرة والصخرة تسبح كالشجرة/(12)

إنها ألفاظ وتراكيب عبثية، تبدو عاجزة عن تحديد المفهوم الدلالي المقصود. وتستمر تلك النصوص في عبثيتها، فهذه ربيعة جلطي في ديوانها "تضاريس لوجه غير باريسي" تقول:(13)

اشتراكيون رغم مكبرات الصوت (الآذان)/ والعيون الصفر وأصداء الخوالي لا العصي... لا بريق الحديد يروعنا/ ولا تهديد الحجاجين/

والصرخة المطلية بالأسيد في الأزرقة/ الخالية/ اشتراكيون نغني ملحمة القمع فوق الزوارق (المجتمع)/

هي نصوص تزيف الواقع وتسعى لتفتيته بدل لم الشمل. فهي تمارس نوعاً من الإرهاب لأن التعامل مع الواقع يكون تعاملاً منطقياً، وليس مزايدات سياسية وإيديولوجية، ذلك أن النص الشعري مملكة القارئ مثلما هو مملكة الشاعر، ومن ثم فإن الغش بالقيم التي لها قداسة خاصة في المملكة يجعل النص الشعري مختلاً في وجهته الإبلاغية....

قد يجد القارئ نصوصاً . على قلتها . يتقاطع فيها الخطاب الإيديولوجي مع الخطاب الجمالي، وَلَعَلَّ عمار بن زايد في ديوانه "رصاص وزنابق. يبدو متميزاً، حيث ابتعد عن الألفاظ والتراكيب الخطابية الصاخبة، التي اتسمت بها جل النصوص السبعينية، فنصوصه تتميز بأفق شعري أكثر منه أفق إيديولوجي. من ذلك، هذا النموذج الذي عبر من خلاله عن رفضه لمعطيات الواقع بلغة هادئة ذات نكهة ساخرة:

قد جئتم يا سادتي لما طغت عين الدجى/

مثل النبي المنتظر/ في جبهتي شمس وفي كفي القمر/

فلتذبحوا هذا النبي القادم/(14)

هو نموذج من النماذج التي تبرز تقاطع الخطاب الإيديولوجي والفني في التجربة الشعرية السبعينية، ولم ترق . في مجملها . إلى ما حققته تجربة حركة الحداثة. ومن النماذج التي يتقاطع فيها الخطاب الإيديولوجي مع الخطاب الفني قصيدة "ثلج" لمحمود درويش، التي يجسد فيها هطول الثلج والاندهاش الجمالي من تلقيه، يقول:(15)

البياض مفاجأة/ حين عريت نافذتي/ شدني من مناحي/ النديف/

الذي كان يهطل متنداً/ مانحاً كل شيء بصاعته/

ومداه الشفيف/ شدني/ كان دوامة من رفيف/ جذبتني لها/

فرحلنا معاً وانطلقنا/ نرفرف من غير ظل/ ونرقص بين الصعود والهبوط/

يبرز النص التناغم مع حركة الثلج المتراقصة المعبرة عن الفرح الإنساني، حيث تركت الذات كل أعباء الحياة اليومية من خلال عملية انجذابها إلى الثلج وقد قادها ذلك إلى اكتشاف الجمال من حولها، حيث تحول كل شيء إلى بياض.

ثم أشرقت الشمس من فوقنا/ فسقطنا/ وانحللنا معاً/

في ربابة هذا السواد الأليف/

إن النص يحيل على الحلم الجميل لحظة الصفاء النفسي والروحي، أو لحظة انسجام في الوجود ولحظة التفاؤل المطلق، من خلال ذلك التناقض الموجود بين البياض والسواد، والثلج والشمس، الحيوية والرتابة، فالثلج رمز للذات الجميلة، بينما الشمس رمز للسلطة والقمع.

يكشف النص عن ذلك الانسجام بين الثلج وبقية الأشياء (العشب، والشجر، والفتيات...) لأن حركة الثلج لم تكشف عن جوهر الجمال في الأشياء فحسب بل كشفت أيضاً عن القبح في الشمس بوصفها رمزاً لكل ما هو جائر. لذا فإن التجربة الجمالية هنا هي حسية انفعالية تمظهرت بشكل حسي انفعالي صوري، مما جعلها تحتمل عدة أنساق من الخطاب: نفسي وروحي وسياسي، وجمالي.

لقد سيطرت الإيديولوجية على جيل السبعينات، وغلبت عليه المواقف السياسية،

وهذا تأثراً بالشعرية السائدة آنذاك، غير أن هذا التجربة في عمومها تعد أنموذجاً لتجارب غير جزائرية ومع وجود أصوات اعتمدت قاموساً لغوياً معاكساً للمعايير السبعينية، كمحمد مصطفى الغمادي، إلا أن رؤيته كانت ضيقة وقد ظل الصراع قائماً بين قطبين متناقضتين:

اليساري/ اليميني، لتدخل الشعرية عمق الإيديولوجية وتفقد في النهاية قداستها.

إن التجربة السبعينية ومع ما اتسمت به من سمات متميزة كانت بحق محاولة لاستفادة اللسان العربي والشروع في بناء أرضية شعرية جديدة ستكون ذات خصائص منفردة بعد أن تعمق رؤاها وتنمي تجربتها.

*****

الإحالات والهوامش:

(1). السيموطيقا والعنونة د. اجميل حمداوي عالم الفكر الكويت العدد (03) يناير مارس 1997 ص99.

(2). المرجع نفسه ص: 100. 101.

(3). المرجع نفسه ص 106.

(4). الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، الطاهر رواينية، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد (1) 1990، ص18.

(5). شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء علي ملاحي، منشورات الجاحظية. الجزائر 1995. ص43.

(6). الأوراس في الشعر الجزائري ودراسات أخرى، د/ عبد الله الركيبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982، ص110.

(7). وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، د/ سعد الدين كليب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1997، ص 128.

(8). المرجع السابق من: ص 130 نقلاً عن:

Adormo Theodor, Esthetic theory, London 1985, p. 331

(9). شعرية السبعينيات، ص 22/ 25.

(10). المرجع نفسه، ص 13.

(11). المرجع نفسه، ص 16.

(12). المرجع نفسه، ص 17.

(13) المرجع نفسه، ص 48.

(14). المرجع نفسه، ص 51.

(15). وعي الحداثة، ص 141. 143.

السعيد بوسقطة- الجزائر

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

اشتمل العدد /395/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر آذار عام 2004 على القصص الآتية:

1. المبدع الكبير. حكاية: عبد الستار ناصر. العراق.
2. حين يصدأ السلاح. قصة: عدنان كنفاني. فلسطين.
3. مفترق العمر. قصة: سوزان خواتمي. سورية.
4. العقم. قصة: محمد نديم. سورية.
5. تحولات الرديني. قصة: عمر الحمود. سورية.
6. في نبع آخر. قصة: نهى الحافظ. سورية.

أولاً: حكاية: المبدع الكبير. لـ: "عبد الستار ناصر" العراق.

تثير الحكايةُ/ القصةُ مسألةَ الثقافة العربية، وأزمة المثقف والجمهور معاً، هذه الثقافة التي تخلّى فيها المثقف عن دوره الريادي التنويري في المجتمع والسلطة، وانصرف يكتب ويؤلف ما يدغدغ به رغبات الجمهور، ويعيده إلى القراءة بجاذبية وشوق، وقد توافق ذلك مع شخصية الكاتب الذي يتسق فيه السلوك مع ترميز التسمية، فاسم المؤلف (عثمان السيد) يحيل إلى دلالة زمنية تربط بين التاريخ والراهن، والاسم الأول (عثمان) ذو بعد تركي يعيد المتلقي إلى الزمن الذي كان المجتمع العربي غارقاً في جهله، في أثناء حكم العثمانيين للبلاد العربية، والاسم الثاني (السيد) ذو دلالة عنصرية طبقية تنطوي على الرغبة في السيادة والزعامة وحب الظهور، وليس أدعى إلى الشهرة والظهور من الكتابة عن الجنس بوصفه بضاعة رائجة تطلبها كافة الفئات الشعبية المتدنية منها، والتي تعيش في القمة.

لقد عمد الكاتب العصري جداً إلى نبش الركام عن التراث (الأيروسي) الذي تعلّق به الناس في كافة العصور والأمم، وابتدأ التأليف والنشر، فتصدّرت كتبه قائمة أعلى المبيعات، بل صار عنوان الكتاب الثالث (الباه ولا الجاه) يتردّد على كل لسان، في جلسات الكيف، وفي المخادع الخفية من الغرف الحمراء، وعمّ صداه المدى، حتى أوشك أن يصبح شعار الدولة، لولا الخلاف الرهيب الذي اشتد . بصدده . بين رجال الدين وأعضاء مجلس النواب، ولضرب رقماً قياسياً خارقاً في الانتشار، وقد تضاربت الآراء بشأنه، بين رافض يطالب بحرقه وإتلافه، وليبرالي يطالب بتكريم المؤلف، نظراً لجرأته وكشف زيف الواقع الذي يعيش فيه الجميع.

يرصد القاص حكاية رواج هذا اللون من الكتابة، وما تثيره من خلاف بين العامة والنخبة، الأمر الذي عمل على رفع منسوب البيع، ومنسوب الطبعات، لتلبية طلبات القراء التي تجاوزت نصف مليون نسخة في أربعة شهور، وترجم الكتاب إلى اللغة الروسية والصربية والبرتغالية واليابانية، ثم بعد الطبعة الثالثة تُرجم حرفياً إلى اللغة الهندية من دون مشورة المؤلف.

ويتمادى القاص في تعرية هذه الطبقة المثقفة الزائفة، التي عرفت كيف تصل إلى غاياتها، وتحقّق بالسرقة والخداع ما عجز عن تحقيقه المبدعون الحقيقيون، وبذلك تكون الحكاية قد كشفت عدة مسائل حيوية، منها:

1. *تسلّق أدعياء الثقافة على أكتاف غيرهم، فالمؤلف عثمان السيد جمع مادة كتبه في كتابيه الأولين من آداب الأمم الأخرى وعمل على إخراجها من جديد باسمه، لذلك عندما اكتشف أن أحد كتبه قد تُرجم إلى الهندية، وعادت البضاعة إلى أهلها، خاف أن ينكشف أمره وتحدثَ فضيحةٌ، فقرر الانتحار بعد مرض وسبات دام مائة يوم.*
2. *سطحية المؤسسات الثقافية، وهشاشة القيّمين عليها، فما إن يكتشف الهنود أن أجنبياً قد جمع مادة أحد كتبهم من تراثهم الجنسي حتى يمنحوه جائزة كبرى عن كتابه (الباه ولا الجاه).*
3. *سيطرة الشهوات على كافة فئات المجتمع، ولهاثها خلف ما يثير رغبات الجسد، ويأتي الكاتب على العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، حيث عرف كاتب الجنس كيف يصل إلى نفوس هؤلاء الناس؛ الذين يقرأون والذين لا يقرأون، عن طريق إثارة الغرائز. ونظراً لطغيان الشهوات في النفوس، فإن الكاتب يعمد إلى*

سربلة المجتمع بأسره من خلال تهافت أبنائه حول الكتب الجنسية، لكنه ما إن سمع بفوزه بالجائزة الكبرى حتى أقلع عن الانتحار، وابتدأ بتأليف كتاب جديد جعل عنوانه (لا شيء يعيد المهاجر مثل هزّ الخواصر).

4. غلبة الرغبة الجنسية على ما سواها في المعايير الاجتماعية، وسطوتها، إضافة إلى غلبة الاجتماعي على السياسي، على الرغم من وجود معارضين، لكن قوة المؤيدين كانت الأبرز، فيتغلّب الباه على الجاه، مع أن بعضهم قد حرق المطبعة التي طبعت الكتاب، فعمل المؤلف الثري على تعويض المتضرّرين، وأوجد حوله جماعة من الحراس من حملة البنادق لحمايته كواحدٍ من زعماء تجارة الجنس الثقافي.

5. لجوء كتّاب هذا اللون إلى التسويغ والتبرير، فالمؤلف لم يلجأ إلى ثقافة متعة الجسد إلاّ ليسرّيَ عن الناس، ويبعدهم عن هموم الحروب، ومع اعترافه بأن ما يفعله جريمة بحق المجتمع إلاّ أنها جريمة صغيرة لا تكاد تُذكر أمام وحشية الجرائم التي ترتكب بحق الإنسانية، ويغطي فعلته بستار ديني يستثير فيه عواطف العامة:

"كنت أحب إثارة المتعة في نفوسكم، لست سارقاً بالمفهوم الذي عرفتموه اليوم عني، بل رأيت أن الحياة تحتاج منّا إلى شيء من الحركة حتى نتمكن من احتمال قسوتها وجنونها... أرجو أن يسامحني كل واحد منكم على جريمتي الصغيرة هذه، وهي كما ترون أصغر جرائم هذا العصر الغبي المزحوم بالحروب والنكبات والأخطاء... سامحوني بارك الله فيكم وأحسن مثواكم، وها أنا أعتذر منكم بقتل نفسي، فهل أستحق عفوكم عني؟".

ثانياً: قصة: حين يصدأ السلاح. لـ "عدنان كنفاني" فلسطين.

يضعنا العنوان مباشرة أمام واجهة الأحداث، التي تتطلّب سلاحاً، والسلاحُ في الفن القصصي والروائي لا يُذكر إلاّ ليؤديَ الوظيفة التي صُنع من أجلها، ولكن الدلالة تحيلنا إلى ما يعيق عمل السلاح، فالصدأ يعني الإهمال، والإهمال يعني عدم المقاومة والتصدي، وهذا ما قامت عليه بنية القصة حيث طُمر السلاح الذي قدّمه الرجل المتقدّم في السن إلى الشخصية الرئيسة في القصة لأسباب أمنية، وحين استُخرج للقيام بدوره في المقاومة والدفاع عن النفس لم تنطلق من فوهته الرصاصة.

تبدأ القصة بلقطة مشهدية لمبنى مؤلف من عشرة أدوار أو أكثر، هُدم بفعل القصف المتعمّد، يعمل الكاتب على إضاءة جميع الزوايا الإنسانية المتعلّقة به، كبناء ضخم كان يضمّ عشرات الأشخاص، يتحرّكون بين جنباته بحيوية وحب، فغدا بعد النسف والتهديم مثاراً لشتى المشاعر المخيفة التي لا ترقى إليها مخاوف الأطفال لدى سماعهم حكايات الغول والعنقاء والساحرة الشريرة!...

وتنبثق من خلال هذا المشهد البشع شخصية (يوسف) الشاب المشرد الذي التجأ إلى البناء، وعمل بمساعدة العم (أبي نواف) على الخدمة فيه بلا أجر لقاء إيوائه، وتظهر ملامحه الإنسانية وطيبته من خلال تعلّق سكان المبنى به وحدبهم عليه، قبل اشتعال الحرب الأهلية، حيث غادر صاحب المبنى إلى بلد أجنبي، ومن ثم هرب باقي السكان، وبقي (يوسف) وحيداً، في مواجهة الأحداث لحظة فلحظة، يَصلى حرائقها، ويعاني من تجاوزات رجال الميليشيات والتنظيمات، ومن ثم الاجتياح الإسرائيلي، فيشارك في نقل الجثث

وإسعاف الجرحى، ويحافظ على موقعه الهامشي في البناء المتهدّم.

ثم تلعب (المصادفة) دورها في رسم المشهد المأساوي التالي. إذ يعثر (يوسف) بين الأنقاض على (حسنة) ابنة العم (أبي نايف) ممزقة الثياب، وقد اغتُصبت وخيوط الدماء تسيل على فخذيها العاريين، فتخفي وجهها الملائكي الجميل المخضب بدموع مقهورة ضعيفة، وراء خصلات كثيفة من شعرها الأسود، فيحملها إلى بيت أهلها، ويطلبها للزواج، ويتم العرس على أصوات القذائف المتقطعة، ورشقات الرصاص "كتبا ليلتها عهد الحب بينهما آهات موجعة فوق الجدران المتعفنة بتوقيعات وشهادات كافة صنوف الأسلحة والطلقات" لكن الأحداث لا تسير كما يشتهي الناس، فيقدّم أبو نواف البندقية إلى يوسف، الذي يخفيها، ثم تظهر عوارض الحمل من الاغتصاب على حسنة، لذلك تعمل على التخلص من الجنين، وما إن تفكّر بذلك وهي تتمشّى على الرصيف، حتى تسقط جثةً هامدة بنيران القناصة، ثم يموت أبوها، كما يموت الرجل الثري صاحب البناء، ويأتي ابنه الوحيد مع رجاله ليقتلعوا يوسف من فراشه، ويلقوا به في الطريق، لكن يوسف يمضي إلى مخبأ البندقية فينبشها، ويصوّب فوهتها باتجاه الرجال، وكم كانت خيبته مريرة حينما خذلته البندقية، إذ لم ينطلق منها الرصاص بسبب الصدأ الذي أصابها، وهنا يكمن مقتل المقاوم الذي لا يجوز له أن يهمل سلاحه لأنه لا يخدمه إلاّ بمقدار ما يصونه. وفي ذلك تتجلّى خصوصية العنوان الذي حملته القصة.

لم تذكر القصة المكان الذي قام فوقه الحدث، وتحرّكت عليه الشخصيات، ولكن المعطيات تشير إلى الأرض اللبنانية، حيث تسود الميليشيات والتنظيمات، ويتم الاجتياح، وذُكرت فيه قوات المارينز.. وعدم تحديد المكان من شأنه التعميم على أكثر من بقعة فوق الأرض العربية، حيث يغيب الأمن، كما هي عليه الحال في فلسطين في ظلّ الاستعمار الاستيطاني، والعراق في ظلّ الاحتلال الأمريكي البريطاني.

تركّز القصة على يوسف فتشكّل منه شخصيةً لها من الإيجابيات مثل ما لها من السلبيات، وهذا منطلق واقعي، حيث تتجلّى الإيجابيات في طيبته ونزعته الإنسانية واندفاعه للعيش في قلب الحدث، ولكن بسلبية واضحة، حيث ارتضى في البداية الهرب من المواجهة، والالتجاء إلى البناية الكبيرة والقناعة بالخدمة من دون مقابل مادي، متنازلاً عن حقه في الأجر.. ومن ثم إهماله السلاح، وعدم مراعاة خصائصه، فالصدأ رديف الإهمال، وهو نتيجة لعدم الحركة والتنظيف والصيانة وعدم الاستعمال، على الرغم من أن وجوده كان في الزمن الذي يتفجر فيه الحدث دماءً.

لقد انعزل السلاح عن وظيفته، وكذلك انعزلت (حسنة) عن العالم، فلم يُسلّط عليها الضوء، بحيث تصبح الشخصية الثانية المؤازرة لشخصية يوسف الرئيسية، فتعمل على تطوير شخصيته وتنمية دوره في المقاومة، ولا يقنع يوسف مما حصل بالقَدَر والنصيب، وقد كان وجودها في القصة كأي حدث صغير جانبي، فلم يغضب يوسف لاغتصابها، كما لم يغضب لاغتيالها، وإنما كان غضبه ونقمته بسبب اقتلاعه من البيت الذي ينزل فيه، وهو ليس له.

لكن ما تثيره القصة هو الإدانة لكل أشكال الظلم من اغتصاب واعتداء وثراء على حساب الضعفاء، واقتتال من أجل مغانم شخصية، وهذا ما حاولت القصة في النهاية التركيز عليه، في غياب معايير النظام والعدل، وكثرة (الموت المجاني) للضعفاء، حيث لم يتعرّف أحد على جثة يوسف بعد أن قتله (أزلام) ابن صاحب المبنى، ومن ثم دفنه في مقبرة جماعية، وتحرّك الآليات الضخمة لإزالة أنقاض البناء المتداعي، ومع ذلك، فإن الكاتب بتمرسه الواضح بفن القص استطاع أن يغطي بالسرد المتماسك ذلك الحدثَ الرئيسي (صدأ

السلاح) الذي تفرّعت عنه أحداث ثانوية، ويلمّ أبعاد الزمن المتطاول، ويكثفها في المشهد الأخير الذي انتهى بموت الشخصية الرئيسية، ودفنها في المقبرة الجماعية، وبقاء الطغمة الاجتماعية والسياسية متربعةً على عرش الحدث وعرش البلد، مما جعل القصة تذخر بدلالات واقعية واضحة، من حيث المناخ العام السائد الذي عبّرت عنه اللغة بدقة متناهية، تجلت في ذكر الخصوصيات والجزئيات التي يركّز فيها التوصيف على المشاعر التي تترافق مع الواقعة، كتلك اللفتة التعبيرية التي انبثقت في نفس القاص عند رؤية حسنة إثر اغتصابها، أو تلك المشاعر (الدرامية) التي أعقبت رؤية المبنى المتهدّم بأدواره العشرة: "عندما تشعر أنك على وشك الدخول إلى عالم من الأشباح.. تسحبك الذاكرة إلى ساحات التصوّر الطفلي مع حكايات الغول والعنقاء والساحرة الشريرة المتربصة في قصرها المهجور".

حتى هذه التصورات الخيالية القاسية.. التي ملأت طفولتنا بالخوف، لا تقارب أبداً ما تشاهده أمامك مفتوحاً على آخره يحكي.. قصة وجه الإنسانية الآخر عندما يفقد آدميته، ويعلق قيمه وحضارته وثقافته وإنسانيته على ماسورة مدفع أو بندقية، أو فوق قذيفة تحصد، وهي . تؤتي أكلها . الهلال والصليب والطفولة والتاريخ، وتترك وراءها بلا خجل إرثاً مقروءاً ومنظوراً إلى الأجيال القادمة (يكرس) وصمة سوداء على الصفات الخيرة، يشفق اللسان التعرض لذكرها".

ولعل هذا الفرش التعبيري يلخص المغزى من القصة بما تذخر به من امتهان لكرامة الإنسان حيث تغيب العلاقة الإنسانية في ظل النظام الطبقي، فلا أمل يرتجى في اللقاء بين مالك العقارات الثري وبين الإنسان المسحوق الذي يعمل في خدمته، وكأن ازدحام الواقع واختلاله يمنعان من لقاء الإنسان بأخيه الإنسان، مراعاة للمناخ السائد الذي رصدت القصة أجواءه بحيوية ووعي متميز.

ثالثاً: قصة: مفترق العمر. لـ "سوزان خواتمي" سورية.

تميل القصة إلى (التركيب) على الرغم من البساطة التي وسمت الأسلوب، حيث تقوم الحركة السردية . ظاهرياً . على قصة زوجين مثقفين، صيدلي وصاحبة مكتبة، تبهت العلاقة بينهما بسبب رتابة الحياة اليومية، ويلمح المتن الحكائي إلى الصورة المشتركة بينهما في داخل البيت، وعلى السرير الزوجي البارد.

أما المعنى السردي فيتأثث بمكوّنات لا تنبعث من المتن، وإنما يتم استحضارها إليه عبر فعاليتي الاسترجاع والاستباق، من خلال عمل الذاكرة، وكلا الملمحين، المتن الحكائي والمبنى السردي يشكلان جوهر قصةٍ فنية جميلة، على الرغم من أنها لا تحتوي على عقدة أو حدث درامي كبير، باستثناء دخول شخصية مثقفة جديدة إلى وعي الزوجة، بحكم عملها والتعامل معها في المكتبة، عوّضت بها شيئاً من المشاركة الوجدانية التي حرمها منها الزوج، وقد كانت في البداية تنفر من هذه الشخصية، لكنها مع التواصل باتت مقبولة، شغلت حيزاً من اهتمامها وتفكيرها.

جنحت القصة إلى تسليط الضوء على العلاقة المشتركة بين الزوجين، ولكن من منظور أنثوي أحادي الجانب، فالزوجة هي صاحبة المشاعر والانفعالات بحكم الكتابة النسوية التي تنحاز إليها الكاتبة بصورة عفوية: "ضمها إلى صدره، فسرى النمل في جسدها، وتراجعت مبتعدة" أما الرجل فقد اكتفت الكاتبة بتسليط الضوء على ملامحه الخارجية المرئية والمسموعة، من دون التغلغل إلى مشاعره الداخلية التي رصدت مثلها لدى الزوجة، فالزوج له لسان كحد السكين وشخيره مسموع، والرجل الآخر الدخيل "شاب نحيل برأس يقطينة،

ولحية نابتة، يشبه غيره من الشباب، ببلوز فضفاض وجينز ضيق، كانت ملابسه المبللة تنقط فوق بلاط مكتبتها. مبللاً كقط أجرب.. لم يكن وسيماً، على العكس غامت تفاصيل وجهه، حالما التفت مبتعداً.."

إن الكاتبة على الرغم من انتحائها لإبانة مشاعر الشخصية القصصية الأنثوية، فقد عملت التوصيفات السردية للشخصين الآخرين على اتساع هذه المشاعر أيضاً، من خلال إضاءة ماهية الذكورة، واختلاف نظرة الزوجة لكل منهما، مما ساعد على إبراز المشاعر الخصوصية للزوجة، والتي هي خصوصيات عامة للمرأة أيضاً، فالزوج لا يدرك حقيقة التبدّلات العاطفية والفزيولوجية التي تطرأ على جسد الأنثى في سن اليأس، ولا يراعي مشاعرها، مما يجعلها تتعلّق بأحلامها بالآخر، على الرغم من شكله المهزوز، والذي لم تكن لعلاقتها به ما يمكن أن تدرجه تحت أيّ مسمى يوفّيه حقه من الوصف، مع أنها تشعر بأن وجوده يسليها.. إذ تسعى دائماً لإبقائه إلى جانبها في المكتبة..

"لحية بلا ملامح رافقت أحلامها الليلية كشيء عالق في الذهن، كلما تجاهلتها ازدادت حضوراً، أصابتها بطفح جلدي فوق خديها.."

إن تمكّن الكاتبة من أسلوب السرد منحها خبرة جيدة في انتقاء عباراتها الترميزية، مما يدل على ثقافة قصصية عالية، ويؤشر على رغبة في تخليص القصة من أي ترهل قد تصاب به، بسبب الموقف العاطفي، فاكتفت بالتلميح من دون التصريح، وظلت العلاقة الزوجية أو العاطفية غير الزوجية تدور حول خصوصية العنوان (مفترق العمر) وما ينتج عن هذه المرحلة من برودة في العلاقة، وفتور في الرغبة، عبرت عنها بـ "سحابة رمادية تعبر سماء حياتها.." وقد بهتت أشكال الأشياء وألوانها داخل المنزل "ما زال لحجرات منزلهما ترتيبها الهندسي المعتاد.. كل ما حولها ساكن كمستنقع بليد.. تلك المزهرية القديمة إحدى هدايا حماتها الكالحة كأنها شوكة في الحلق، وعثّ يرتع داخل الورود الذابلة في سجادتها الصينية.."

تمسك الكاتبة بزمام شخصيتها الأنثوية، فتجعلها تعيش واقع هذه الحياة الزوجية برتابتها وعاديتها وجمودها، وهي في ذلك لا تُحمّل أحد الزوجين مسؤوليات برودة العلاقة، والوقوف عند هذا المفترق الخطير من العمر، وإنما نظرت بعين الأنثى إلى بعث الحياة فيها، وإعادة الدفء إلى العلاقة الزوجية، فألقت على الزوجة وحدها مهمة تجديد هذه العلاقة، والخلاص من رتابتها، وحاولت كسر العادي، واجتاحتها رغبة عارمة بالتغيير.. لكن هذه الرؤية كانت من طرف واحد، فما أحست به الزوجة وسعت إليه، لم يلاق مجاله الرحب لدى الزوج، وما إن ابتدأت أولى خطواتها في بعث الدفء في الجسد، وذلك بالزينة للزوج وتزيين الفراش، حين صُدمت بعدم تفاعله معها، بل اتخذ ذلك مثاراً للهزء والسخرية:

"جنت زوجتي يا عالم!.. بعد تعب النهار تهجم علي كالساحرة.. لكنك ما زلت جميلة، يتدارك سماجته، ماداً إليها ذراعيه..

جسد يهرم وقلب عربيد.. حشوة الفراش قاسية تحطم ضلوعها.. الشراشف النظيفة جداً.. كفن يلفها.. تسقط في قاع النوم وهي تسمع ألحان همومه.."

وهنا تتفاقم المسألة، وتتسع الهوة بين الشريكين.. ثم بعد الانتهاء من القصة، لا بدّ أن يتساءل القارئ عن ماهية هذه العلاقة الزوجية الإنسانية، ويقف عند النقطة التي انتهت إليها الزوجة، وهي الحالة الرمادية الساكنة، فلا يرى سوى واقع حقيقي ماثل للعيان في مجتمعنا العربي، ويبدو أن السلوك السليم النظيف لا يستطيع أن يغيّر فيه شيئاً، لذلك حرصت القاصة على تجسيد الحالة، والاكتفاء بعرض أبعادها، وهذه أهم

ميزات الفن القصصي الذي يعرض ويجسّد ويكشف ويعرّي، من دون أن يهتم بالنتائج والحلول التي هي من مهمة المصلحين الاجتماعيين، وليس الأدباء المبدعين.

ويلاحظ أخيراً براعة التعبير عن حالة الأنثى المثقفة الواعية، والوقوف على مشاعرها الإنسانية بأسلوب فني غير مباشر، حافظ على طبقة السرد العالية، فتغلغل إلى الأغوار النفسية بهدوء واتّزان، وواءم بين الواقعي والمتخيّل بنضج ووعي متميّزين.

رابعاً: قصة: العقم. لـ "محمد نديم" سورية.

تتعرّض القصة لإشكاليتين غدتا من العموميات التي يعاني منها مبدعو العالم الثالث:

الأولى: إشكالية نشر الكاتب أعماله الإبداعية، ومعاناته تجاه ما يوضع أمامه من عثرات، وفي ذلك إدانة للقيمين على النشر، الذين لا ينظرون إلى قيمة العمل الأدبية، وإنما إلى موضوعاته، ومواقع أصحابه، وما يمكن أن يدرّ من ربح.

الثانية: إشكالية الموضوعات التي يعالجها المبدع، فالسارد في القصة جرب منذ بداياته الأدبية الموضوعات العاطفية.. ثم دفع مجموعته القصصية للطباعة، لكن الناشر اعترض على حجمها الصغير، فطلب مزيداً من القصص، وهذا ما حدا بالمبدع للتفكير في الموضوع الذي سيكتب فيه، وهنا تكشف القصة العالم الذي يخوض غماره الكتّاب، والذي يتجلّى في ثلاثة موضوعات، هي:

1. موضوع الحب، حيث يجنح إليه الكتّاب لرواجه، لكن ما يمنع الكاتب من الخوض فيه هو كثرة ما يراه من كتب جنسية تستنسخ (رجوع الشيخ إلى صباه) فيلتقي بذلك القاص عند هذه النقطة مع حكاية (عبد الستار ناصر) أولى قصص هذا العدد.. ويقف الكاتب عند الصورة المتحرّكة التي تزيد من اتساع الفجوة بين الكاتب والموضوع، حيث ينجذب المشاهدون في التلفزيون إلى أفلام فاضحة وصور عارية، لذلك يُحجِم عن الكتابة في موضوع الحب.
2. موضوع الكتابة عن الواقع الراهن وتجسيد سلبياته التي لا تعدّ ولا تحصى، لكنه بعد تفكير وتمحيص يصل إلى نتيجة غير مريحة، مؤداها أن هذا الواقع بكل ما يذخر به من سلبيات، بات شيئاً عادياً لا يتحرك فيه ساكن مهما قيل فيه، وقد استكانت السلطات من المحيط إلى الخليج إلى كشف العورات للتنفيس، وامتصاص الصدمات والتراجعات، وجعل السلبيات أمراً واقعياً لا فكاك منه، فضرب الكاتب صفحاً عن الخوض في هذا الموضوع أيضاً.
3. موضوع الكتابة عن الهمّ القومي، والقضية الفلسطينية منه على وجه الخصوص، ويستعرض الكاتب بذاكرته مدى مشاركته فيه، فهو قد وعى ضياعه، منذ كان في السادسة من عمره، ثم تابع ما كان يقال عن الأسلحة الفاسدة، والأنظمة الرجعية المرتبطة بالاستعمار، وما تبع ذلك من مظاهراتِ شجبٍ، شارك فيها السارد بنفسه، ثم كتابته عن المقاومة والحرية...

يستعرض القاص حال الأمة العربية وانعكاس الأوضاع السيئة عليها، إضافة إلى زمن العولمة وطغيان القطب الواحد، والقرية الصغيرة، والقطيع الذي يرعى من المحيط إلى الخليج... ثم يخلص إلى أن الكتابة في هذا الموضوع ضرب من الوهم، لذلك يضرب صفحاً عنه، بل عن الكتابة برمتها، وقد سبب له هذا القرار مع

الوقت ضغطاً في الدم، وتوتراً في الشرايين، ورفع من درجة السكر لديه.. وهنا تتجلّى محنة المواطن في المنطقة العربية، وتبرز من بينها محنة الأديب المبدع الذي تنعكس عليه . أكثر من غيره . هموم الوطن وأوجاعه.

في هذه القصة، وفي جميع قصص محمد نديم يلمس القارئ تحكّم القاص بكامل أبعاد قصته، فالموضوع متكامل مدروس، وفنية القصة تحرص عن السير بالحدث أو الحالة المصوّرة سيراً منطقياً يُبنى على افتراضات وتطلعات محدّدة، وينتهي بنتائج واقعية. الأمر الذي يدخل الراحة إلى نفس القارئ فلا يشتته ولا يبتعد به عن دائرة الفكرة والمضمون المرسوم بعناية بالغة.

خامساً: قصة: تحولات الرديني. لـ "عمر الحمود" سورية

عمر الحمود كاتب قصصي شاب كانت معرفتي به عبر مجلة الموقف الأدبي، إذ لفت نظري كقارئ قصصي مهتم، بقصته الفنية التي جمعت بين جماليات التقنية، وحساسية المضمون، وقد استطاع أن يفرض نفسه على الساحة الأدبية بتميّزه المبكّر. فقد ابتدأ كاتباً جميلاً، وظلّ يطوّر فنه ولا يزال..

والقصة التي تحمل عنوان (تحولات الرديني) تشهد بجمالية التقنية، إذ استطاع أن يرسم ملامح شخصية ذات مواصفات معينة، وملامح محدّدة، من خلال مجموعة من التحولات التي تطرأ على فكرها وسلوكها، وقد استطاع أن يصوّرها من الداخل كما صور ملامحها الخارجية، وقدّمها للقارئ، كما هي في تحولاتها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، أو بصورة أدق، من شخصية تعيش ثقافة الإنترنيت، إلى شخصية تعيش الثقافة الصوفية، واتّباع طرقها، ومن ثم التأثير فيمن حولها.

يلفت نظرَ القارئ في القصة براعةُ الكاتب في تجسيد ملامح هذه الشخصية المتطوّرة، بلغةٍ تناسب الحالة والموقف، بدءاً من العنوان الذي يضيف فيه التحولات . التي تفيد التغيير والتحويل . إلى الشخصية (الرديني) وهو اسم علمٍ تُنسب إليه السيوف الردينية، وللاسم دلالته الحادّة على القطع والبتر والفصل، فدلت هذه الإضافة على التحوّل، ولكن من دون أن يفقد الرديني شيئاً من جوهره الأصلي، فهو حادّ في كل موقف وفي كل حالة، حادّ لا يسكت عن حق حتى في أحرج المواقف، فكان حاداً في شهواته، وحاداً في بذخه وترفه، وحاداً في حبه وكرهه، حتى إنه لم يمالئ شيخ الطريقة الصوفية حين شهد طقوس طريقته أول مرة، فصدمه بقوله "لا أجد ضرورة لما فعلتموه، وما فعلتموه قد يفعله غيركم" وحين طرده من مجلسه ثأر منه بسلاحه الصوفي نفسه، إذ أعلن بعدها "أن من يمسّ رأس الشيخ يبارَك، ومن يضع شعرة من لحية الشيخ على باب بيته يبعد عن البيت كل مكروه وممقوت" فتهافت الناس على الشيخ، ولم يدعوه ينهض من مكانه حتى كانت لحيته منتوفة نتيجة التبرّك بها.

وكما كان الرديني متشدّداً في مجونه، فقد غدا متشدّداً في تصوفه، بعد أن اتبع الطريقة إثر وفاة والده، فتبرع بأمواله للجهات الخيرية، مما أثار حفيظة أقاربه الذين رأوه يبدد أمواله أمام أعينهم، فيحاولون الحجر عليه والتشكيك بعقله، الأمر الذي يزيده حدّة، فيندفع إلى المحكمة، ولا يأبه لتعليمات الشرطي في تفتيشه، ويرفع صوته في وجهه، ثم يتابع اندفاعه إلى القاضي، فيدافع عن نفسه بثقة وإيمان يؤثران في القاضي، الذي ما يلبث أن يتقدّم باستقالته، ويلحق به متبعاً طريقته الصوفية..

كما جسدت اللغة بسجعها حيناً، وشاعريتها حيناً آخر، جانباً من ملامح الشخصية في تحولاتها، ولعل

السجع يعيد للذاكرة الأجواء التي تتحرك فيها الشخصية، مستفيداً من ترميزاتها ومصطلحاتها وتهويماتها وغيبيتها، ومن ثم الاستعانة بتناص مأثور لعمر بن الخطاب "يا سارية الجبل الجبل" كما أن الشاعرية تسربل هذه المواقف التي ترتفع فيها الشخصية عن أرضها الطينية، وتسبح في ملكوت عالمها الصوفي النقي الذي تحولت إليه، وهكذا يبقى الرديني متفرداً في جميع حالاته ومواقفه، وشخصيةً نامية متطورة، لا تعبأ بالحواجز، ظلت حتى النهاية محتفظة بهذه الروح المتوثبة التي تؤثر في غيرها، من دون أن تؤثّر فيها الأحداث.

لكن ما يلفت النظر في هذه التحولات أن الشخصية التي هي رمز عربي (الرديني) تبدو في جميع تحولاتها شخصيةً ضائعة ليس لها ملامح ثابتة، ولا مبادئ واضحة، ولا مشروع حيوي، إذ تمثّل في كل حالة تصير إليها شخصيةً فوقية تبطر بالنعمة، فتمجن وتقصف، ثم تتديّن فتتصوّف وتزهد، وهي في انتقالاتها من المجون إلى الزهد لا تعبّر عن شخصية عربية واضحة الملامح، مع أن لها مثيلاً واقعياً في التاريخ وفي الزمن الراهن، وهذا مؤشر على الضياع الذي يلفّ حياتنا العامة.

سادساً: قصة "في نبع آخر". لـ "تهى الحافظ". سورية.

تعزف القصة على أوتار النزوع الأبوي، والعلاقة المتبادلة بين الآباء والأبناء، وتقف على الخلجات الإنسانية التي تعتمل في نفسي رجلين، جمعت بينهما المصادفة على متن طائرة، عائدة بهما من الكويت، حيث كان كل منهما في زيارة ابنته العاملة هناك..

وقد تركت الزيارة آثارها عليهما، ولكن بصورة متباينة، فبمقدار ما كان الأب الأول الذي ترافقه زوجته سعيداً، كان الأب الثاني ساخطاً برماً، والسبب في هذا التباين هو المعاملة الأبوية الحانية التي عاملت بها البنت الأولى طبيبة الأطفال نوال أبويها، حتى باتت مفخرة لهما، يعتزان بها ويفتخران: "إن معظم السوريين يعرفونها، يحبونها ويثقون بعلاجها ومهارتها.. إن ابنتي الدكتورة نوال شديدة التعلّق بنا، ما فتئت تسعى جاهدة في إقناعنا للإقامة عندها في الكويت.. ما أطيب قلبها!.. إنها رقيقة المشاعر كريمة النفس، أخالني سعيداً بها، فخوراً بنجاحها. إضافة إلى أنها تتولى شؤوننا وتحمل مسؤوليتنا في تقاعدنا..".

وفي مقابل الوجه الأبوي المضيء لنوال، يقف وجه المهندسة رزان ابنة الرجل الثاني التي عاملت أباها بجفاء وغلظة، فانعكس ذلك عليه، وأثّر على نفسيته، فأصابه بالاكتئاب: "رزان هي ابنتي الكبرى، لكنها لا تبادلني مشاعر الحب والحنان التي تتحدّث عنها في ابنتك الدكتورة نوال.. أجل. فلست أباً محظوظاً.. لست محظوظاً.."

هذا الجفاء الذي عاملت به الابنة أباها، ترصد الكاتبة نقيضاً له في حرصها على معاملتها لابنتها، وخوفها عليها من أشعة الشمس.. لتظهر المفارقة في تباين نظرة البنت بين أبيها وابنتها، وهذا ما أرادت القصة أن تقف عليه، حيث تتفجّر نزعة الأبوة والأمومة تجاه الفروع أكثر مما تتفجّر تجاه الأصول، فالأب يعاني في سبيل تربية أولاده، وتعليمهم والسهر عليهم، والأبناء عندما يصيرون آباء وأمهات يحملون العاطفة نفسها نحو أبنائهم وهذه سنة الحياة.

تثير القصة مسألة هامة أخرى من دون أن تقصد إليها مباشرة، تتجلّى في المعاناة التي يعانيها العامل في الدول الأخرى، بعيداً عن أجواء بلده، وحميمية أهله، لتؤكد القصة على أن العمل في الخارج ليس نزهة، وإنما لكل شيء ثمنه.

وبنظرة عامة على القصة، يمكن أن نلمس حرص الكاتبة على صياغة قصة ترصد العاطفة الأبوية، وقد عمدت في النهاية إلى إزالة كآبة الأب المفجوع بمعاملة ابنته المغتربة، وذلك بحنان أختها التي قدمت مع زوجها وأولادها من درعا لاستقبال أبيها في مطار دمشق، تعويضاً له عن أبوة مهملة.

لكن ما يلفت النظر في هذه القصة الجميلة صياغتها بأسلوب المتكلّم الذكر، الأمر الذي قد يوقع القارئ في اللبس ووهم المفارقة بين اسم الكاتبة التي يتصدّر القصة، وبين السارد الذكر، ولو بحث القارئ عن مسوّغ فني لصياغة القصة بهذا الأسلوب، لما وجد لذلك تعليلاً، ولو أن صياغتها كانت بضمير الغائب لكان الأجدى، ولا ينقص من فنيتها وتوصيل خطابها إلى المتلقي، فالكاتبة تقول بلسان السارد مثلاً في البداية: "ملت نحو زوجتي" ولو قالت "مال نحو زوجته" لكان أكثر تعبيراً عن حالٍ يطلبه القارئ، لا يتعارض مع تصوّره المسبق عن قصة مكتوبة بقلم أنثوي.

محمد قرانيا

❑❑❑